Eugène Fromentin

maeștri de odinioară

Eugène Fromentin

maeştri de odinioară

Traducere, prefaţă şi note de

MODEST MORARIU

FROMENTIN ASTĂZI

În anul 1849, la Salonul oficial, tînărul Eugène Fromentin cunoştea primul succes care i-a adus şi consacrarea. Cele cinci pînze ale sale fuseseră acceptate, iar autorul lor obţinea o medalie; din clipa aceea, favorurile criticii şi ale publicului aveau să-l însoţească pe tînărul pictor orientalist pînă la sfîrşitul vieţii, făcînd dintr-însul un personaj cuasi-oficial în arta epocii. În aprecierile de care se bucură, este remarcat farmecul şi adevărul expresiv al tablourilor sale exotice cu subiecte culese din lumea orientului şi din Sahara, poezia şi lirismul lor romantic, cultura plastică pe care se întemeiază, precum şi unele experienţe considerate foarte îndrăzneţe, cum ar fi de pildă sugerarea vîntului, a simunului prin spaţiu pictural. Mai tîrziu, în cronica sa consacrată *Salonului din 1859*, Baudelaire va comenta prezenţa lui Fromentin cu elogii: «*O expoziţie care posedă mai multe lucrări de Delacroix, de Penguilly, de Fromentin, nu poate fi ternă*». Şi, printre altele: «*El nu este la drept vorbind nici peisagist, nici pictor de gen. Aceste două tărîmuri sînt prea mărginite pentru a cuprinde fantezia lui amplă şi mlădioasă. Dacă aş spune că-i un povestitor de călătorii, încă n-aş spune destul, căci sînt mulţi călători lipsiţi de poezie şi de suflet, iar sufletul său e unul dintre cele mai poetice şi mai preţioase din cîte cunosc. Pictura sa propriu-zisă, înţeleaptă, viguroasă, bine stăpînită, se trage în chip vădit din Eugène Delacroix. Regăsim la el acea inteligenţă savantă şi firească a culorii, atît de rară printre noi (...) Dar o facultate (...) pe care o posedă într-un grad deosebit este aceea de-a cuprinde zone de frumos rătăcite pe lume, de-a urmări căile frumosului oriunde s-ar putea ele strecura printre trivialităţile naturii decăzute...*»

favoarea picturii, influențat fiind de tatăl său, medic alienist și, în momente de răgaz, pictor amator, autor de peisaje cam uscate și reci, pe gustul celui de al II-lea Imperiu. Îndrumat de acesta, Eugène Fromentin își însușește rudimentele artei de-a picta. E vorba însă mai mult de un fel de a-și petrece timpul liber, un «passe-temps» cum s-ar spune, bun să umple orele goale ale unei profesiuni mai temeinice și mai realiste decît aceea de artist. Într-adevăr, la Paris, el urmează studii de drept pentru a se consacra fie magistraturii, fie baroului. Între timp își reia preocupările de ordin literar scriind versuri și alcătuind planul unui eseu despre Sainte-Beuve. Hotărîrea de-a se dedica picturii stîrnește îndărătnicele împotriviri ale familiei. În cele din urmă, ea triumfă totuși. În atelierul lui Rémond (Jean Charles Joseph), maestru al peisajului numit «eroic», apoi la Cabat (Nicolas Louis), un peisagist cu efecte realiste și căutător al simplității, înzestrat cu un sincer sentiment al naturii, Fromentin își continuă ucenicia de pictor. O puternică înrîurire va exercita asupră-i strălucirea geniului lui Delacroix.

În anul 1846, împreună cu prietenul său, orientalistul Labbé, călătorește pentru prima oară în Algeria. Peisajul african îl fascinează și-l inspiră. Reîntors la Paris, începe să picteze cu multă sîrguință. Este momentul cînd exotismul se bucură de altfel de mare vogă; nume astăzi uitate — Belly, Dehodencq, Ziem, Tournemine, Guillaumet — îl ilustrează, și putem presupune că gustul său fusese deja contaminat în acest sens. Cu doi ani în urmă, în 1844, pictorul Marilhat avusese o *Expoziție de tablouri din Orient*, care desigur că nu l-a lăsat nepăsător. În 1847—1848 și-apoi în 1852—1853, se reîntoarce în Algeria și aceste două călătorii îi înviorează vocația scriitoricească, îmbinînd-o cu preocupările sale pentru pictură. *Un été dans le Sahara* — 1857 (O vară în Sahara) și *Une année dans le Sahel* — 1859 (Un an în Sahel) vor cristaliza impresiile pictorului scriitor. Că în cele din urmă discernămîntul mai sigur al posterității va decide categoric în favoarea scriitorului, ne putem convinge astăzi. Într-adevăr, exceptînd istoriografia picturii și lexicoanele, cine se mai preocupă de pictorul Eugène Fromentin? Iar aceste consemnări sînt pur informative, determinate mai mult de cariera strălucită a criticului de artă și a scriitorului Fromentin. Aș numi pictura sa o pictură de confluență, căci nu-l putem clasa nici ca romantic pur, nici ca realist, nici ca pictor academic, sau neo-clasic și încă mai puțin ca impresionist, pentru a folosi reperele pe care ni le impune astăzi istoria picturii din epoca sa.

Tablourile lui sînt abile, elegante, rafinate, executate cu îndemînare

de-a muri, adresată prietenului său pictorul Alexandre Bida, el mărturiseşte cît de puţin îl iluzionează propria sa pictură: «*Îmi fac mai departe meseria mîrîind, gemînd, foarte obosit uneori, neavînd prea multe iluzii nici cu privire la ceea ce fac, nici cu privire la ceea ce-mi rămîne de făcut (...) Dacă tăinuiesc dispreţul pe care mi-l inspiră* (pictura — n.n.) *asta numai şi numai pentru a cruţa o profesiune care, la urma urmelor, valorează exact ca oricare alta, şi pe care o respect pentru ca s-o respecte şi ceilalţi*».

Nu-i greu de presupus că această neîncredere amară, subînţelegînd chinul nerealizării, nu-i un simplu acces; l-a însoţit de-a lungul întregii sale vieţi, favorizată de un temperament romantic, veşnic torturat de probleme, oscilînd, după cum îi reproşează prietenul său Armand de Mesnil, «*între entuziasme înfrigurate şi căderi*». Şi dacă nimeni nu face astăzi caz de pictura lui Fromentin, dacă numele său de pictor se pierde în noianul de artişti care au populat epoca, dacă însăşi elogiile unui Baudelaire şi-au pierdut validitatea în timp ce sancţiunea aspră a unui critic contemporan nouă care consideră «*factura lui timidă, coloritul lipsit de franchețe şi desenul meschin*» *) ni se pare mai aproape de adevăr, din fericire, scriitorul care a dublat pictorul l-a şi salvat în interesul posterităţii.

Cu privire la scriitorul Eugène Fromentin, e necesară o nouă disociere: întîi scriitorul pur, autorul celebrului roman *Dominique*, apoi criticul de artă care, înarmat cu o cunoaştere temeinică a problemelor picturii, le dezbate cu mijloacele superioare de expresie ale scriitorului. Pe lîngă cele două titluri citate în legătură cu călătoria sa în Africa, e momentul să pomenim aici volumul de faţă: *Les Maîtres d Autrefois — Maeştri de odinioară*.

Dar înainte de-a comenta această carte, cîteva cuvinte despre «scriitorul pur», mai exact despre romanul *Dominique*, se impun tocmai pentru a lumina mai bine personalitatea autorului *Maeştrilor de odinioară*.

Apărut pentru prima oară în 1862, în *Revue des Deux Moudes*, cu o închinare adresată scriitoarei George Sand, apoi în volum, în 1863 şi, în sfîrşit, în noiembrie 1876, în ediţie definitivă, romanul lui Fromentin a cunoscut de la bun început un succes ce nu se dezminte nici astăzi. Îl regăsim în toată prospeţimea lui iniţială, neatins de praful timpului, graţie realelor sale calităţi.

Procedeul pe care se constituie acest roman este frecvent în literatura romantică. Povestitorul transcrie confesiunea eroului, pe care-l cunoaşte întîmplător, cu prilejul unei vînători.

Dominique de Bray duce o existenţă paşnică de gentilom rural, în mij-

să-l consoleze pînă ce, constatînd înspăimîntată că îl iubeşte, face totul pentru a-l depărta. Dominique încearcă să-şi croiască un drum în literatură iar în cele din urmă, renunţînd, aşa cum trebuise să renunţe şi la iubire, se retrage pe domeniul său.

Sîmburele autobiografic al romanului este cert. Comentatorii au analizat cu multă exactitate caracterul său memorialistic deghizat. Ne mărginim să menţionăm că modelul domnişoarei de Nièvres este prietena din copilărie a scriitorului, Jennie Caroline Léocadie Chessé, fiica unui căpitan de cursă lungă, născută în insula Mauriciu şi stabilită în La Rochelle. Era cu patru ani mai în vîrstă decît Fromentin, iar cînd se măritase, acesta împlinea patrusprezece ani. Abia doi ani mai tîrziu avea să realizeze el marea lui pasiune. Iubirea eşuată a lui Dominique este mutaţia pe planul romanesc a eşecului sentimental al scriitorului. Spunem eşec fără să fim prea convinşi că am folosit cuvîntul potrivit. Ideea de bază a romanului este aceea a renunţării pentru care trebuie să optezi atunci cînd n-ai puterea sau împrejurările nu te ajută să-ţi realizezi propria imagine rîvnită. Dar, în raport cu latenţele noastre multiple, viaţa ne constrînge permanent la opţiuni care, retezînd unele ramuri îngăduie altora să crească. Înţelepciunea este să fructifici ceea ce ţi-a rămas. Depinde de unghiul din care privim pentru a vedea în destinul lui Dominique o ratare sau, dimpotrivă, o acceptare înţeleaptă a existenţei, întemeiată pe principiul teleologic al raţiunii suficiente. Totul este, cum ar spune Camus, «*o chestiune de stil*» căci, dacă «*a fi făcut pentru a crea a iubi şi-a cîştiga partidele înseamnă a fi făcut pentru a trăi în pace, războiul te învaţă să pierzi totul şi să devii ceea ce nu erai.*» Înlocuind termenii aforismului camusian: Dominique pierde pasiunea, dar cîştigă o altă existenţă ale cărei valori nu sînt neglijabile şi cu care pare să se împace: «*Îmi voi fertiliza cîmpurile*, spune el, *mai bine decît am făcut aceasta cu spiritul meu, cu mai puţină cheltuală, şi mai mult folos, spre mai marele profit al celor din preajma mea.*»

Filozofia acestui Werther consolat, aflat din punctul de vedere al istoriei literare la hotarul dintre romantism şi realism, nuanţează putinţa unui acord cu lumea, acord greu de conceput la eroul romantic pur gen Adolphe al lui Benjamin Constant, sau Obermann al lui Sénancour, amîndoi predecesori ai lui Dominique. Cîştigul realismului se dezvoltă şi pe planul analizei psihologice, profundă, exactă, subtilă, admirabilă în nuanţe şi valori, vădind un scriitor capabil să-şi obiectivizeze experienţa proprie, să iasă din egocentrismul romantic, să înţeleagă măsurile vieţii cu mai mult echilibru, înfruntînd impulsul propriei sale alcătuiri

din vedere faptul că pictura trebuie privită prin ea însăşi, ca o artă de sine stătătoare, cu limbajul ei propriu, şi nu aservind-o altor moduri de creaţie. Tocmai de aceea, cu inerentele rezerve pe care nu le vom evita, *Maeştri de odinioară* îşi menţine şi astăzi actualitatea şi, pe alt plan, o dată cu *Dominique*, îi asigură lui Eugène Fromentin o trainică vitalitate. Chiar la apariţia sa, în 1876, cu trei luni înainte de moartea scriitorului, cartea obţine un mare succes. Cu un an în urmă, în iulie 1875, Fromentin făcuse o călătorie prin Belgia şi Olanda. Impresiile prilejuite de întîlnirea sa cu pictorii flamanzi şi olandezi, precum şi cu primitivii secolului de aur constituie materia acestei cărţi.

*

* *

Ca scriitor preocupat de pictură, făcînd aşadar abstracţie de Fromentin-pictorul, e cazul să-l integrăm pe autorul *Maeştrilor de odinioară* într-un context mai amplu. Interesul pentru pictură al scriitorilor din secolul trecut îşi găseşte multiple şi răsunătoare exemplificări. Există «literatorul», pentru care pictura este o anexă a literaturii şi ca atare este privită prin lentilele ei. În acest sens, incompetenţa şi lipsa de gust a lui Emile Zola sînt notorii, dacă n-ar fi să amintim decît atitudinea sa opacă şi agresivă faţă de geniul lui Cézanne. Tot un «literator» este şi J. K. Huysmans, sclipitor ca stilist, dar precar în calitate de critic de artă, şi Théophile Gautier ale cărui cronici se mărginesc la simpla narare a tablourilor. Lista acestor literatori e lungă şi n-are rost să dezgropăm din anonimatul în care repauzează nume ce nu-şi compensează nicicum nechemarea în materie de pictură şi justifică din plin dispreţul lui Delacroix atunci cînd îi scrie lui Thoré: «*Sîntem întotdeauna judecaţi cu idei de literatori, şi pe acestea dovedesc ei prostia de-a ni le pretinde* (8 aprilie, 1847). În cazul fraţilor Goncourt, ei înşişi pictori şi gravori, critica se face din punctul de vedere al picturii, prin judecarea formelor şi-a coloritului, deşi gustul lor este îndoielnic. Îl admirau prea mult pe un Decamps în dauna unor pictori ca Delacroix, Ingres, Corot, Courbet; pe un Raffaelli sau un Nittis în dauna lui Monet, a lui Degas, a lui Renoir. Există apoi scriitorii iubitori de artă, înzestraţi cu o percepţie predominant sentimentală, de foarte bună calitate, cum e Stendhal, pentru care pictura, ca şi muzica, este un mijloc de acces la euforia pe care ţi-o provoacă iubirea; subiectivitatea lor aduce nuanţări pline de fineţe şi nu păcătuieşte printr-o suficienţă judecătorească. Intuiţii apreciate de

toţi. Preferînd să vorbească *«în numele sentimentului, al moralei şi al plăcerii»*, duşman declarat al picturii «poetice» şi «filozofice», căutînd în frumos *«ceva ardent şi trist»*, Baudelaire acceptă cu spiritul deschis şi lipsit de prejudecăţi arta novatoare a vremii sale şi pledează cauza multor mari artişti.

În această sumară enumerare, Fromentin îşi găseşte un loc de frunte. *Maeştri de odinioară* rămîne o carte vie, actuală, afirmînd principii şi judecăţi ce-şi menţin validitatea în ciuda unor inadvertenţe pe care, de atunci încoace, istoria artei le-a rectificat*). Oricum, reproşul din acest punct de vedere ar fi nemeritat, cu atît mai mult cu cît nici astăzi, cînd istoriografia de artă este atît de ştiinţifică, specialiştii n-au renunţat la dreptul de a greşi, chiar dacă recuzita lor garantează argumentele cele mai solide.

Fromentin nu ambiţionează să scrie o istorie sistematic articulată a artei flamande şi olandeze. Critica sa este eclectică şi lasă descoperite zone importante din pictura Belgiei şi Olandei. Bosch, Brueghel, Jordaens, Vermeer din Delft, iată nume pe care le-a omis, deşi ele nu reprezintă descoperiri recente. Astăzi, istoria artei acordă locul cuvenit unui artist ca Rogier Van der Weyden, pe care Fromentin îl menţionează, dar nu-i recunoaşte decît meritul *«de-a fi lăsat printre lucrările sale o capodoperă unică (...) un învăţăcel pre numele său Memling»*. Or, Van der Weyden nu-i doar un mare pictor ci şi un deschizător de drumuri căruia aveau să-i urmeze Dieric Bouts, Hugo Van der Goes, Justus din Gand, umbrind aureola lui Memling, redus în zilele noastre la proporţii «mai» minore. În cazul fraţilor Van Eyck, trebuie de asemeni spus că rolul lui Hubert este mai mult decît problematic, pentru că însăşi existenţa lui este problematică. În ciuda cercetărilor, mormîntul său n-a fost descoperit în capela în care se găsea iniţial lucrarea. După cum afirmă şi Jacques Lassaigne** — *«este cu neputinţă să recunoşti două mîini diferite în pictura polipticului, şi nimeni n-a izbutit să deosebească partea lui Hubert de aceea a lui Jan»*.

Ţelul urmărit de Fromentin în însemnările sale ni-l precizează el însuşi în preambul: «*Voi da numai glas, în faţa cîtorva tablouri, surprizelor, bucuriilor, uimirilor şi nu mai puţin înciudărilor pe care mi le vor fi pricinuit. Astfel, mă voi mărgini să traduc cu sinceritate doar senzaţiile lipsite de importanţă ale unui pur* dilettante (...) *Am să trec prin muzee, dar n-am să le descriu, Voi zăbovi în faţa anumitor oameni, nu le voi povesti viaţa şi nu le voi cataloga operele, nici chiar cele conservate de compatrioţii lor. Voi defini doar, aşa cum le-am înţeles eu, în măsura în care pot să le descifrez, unele trăsături fizionomice*

ale geniului sau ale talentului lor. Nu voi aborda cîtuşi de puţin chestiuni prea complicate; voi ocoli adîncimile, genunile».

Cititorului, aşadar, nu-i rămîne decît să urmărească acest periplu justificat cu atîta modestie, mulţumindu-se cu ceea ce-i oferă — şi nu puţin — şi completînd aiurea lacunele.

*

* *

Se cuvine, pentru a comenta criticul de artă care a fost Eugène Fromentin, să subliniem încă o dată primul său merit, acela de-a considera pictura ca o artă autonomă, şi asta cu atît mai mult cu cît, de atunci şi pînă în zilele noastre, gustul marelui public a evoluat puţin şi puţini sînt cei care fac efortul de-a vedea într-însa altceva decît o copie servilă a realităţii, o ramură în imagini a literaturii, un fel de succedaneu artizanal al fotografiei, un pretext de fraze. Esenţial în evitarea acestei erori fundamentale este modul în care abordăm problema *subiectului* în pictură, de unde necesitatea de-a separa subiectul propriu-zis *pictural* de acela care reproduce realul *textual*. A judeca pictura prin subiectul *textual* şi a neglija problema limbajului specific înseamnă a ieşi din pictură, a o aservi fie naturalismului plat, fie diverselor fluctuaţii ideologice. Desigur, şi paranteza se impune, a da precădere cu exclusivitate problemelor de limbaj comportă riscul nu mai puţin grav de-a vida pictura de orice semnificaţie, de-a o reduce la experimente sterile — risc valabil de altfel pentru oricare altă artă.

Or, importanţa lui Fromentin ca teoretician este aceea de-a formula principii perfect viabile în problema subiectului pictural, criticul de artă depăşind astfel executantul. Preocuparea aceasta este exprimată în *Un an la Sahel*, cînd constata că «*arta a decăzut cu totul*», «*din ziua cînd subiectul* (textual — n.n.) *s-a introdus în pictură (...) din ziua de-a pururi deplorabilă cînd a devenit scopul ei*». Căci, se întreabă el, «*ce-i subiectul dacă nu anecdota introdusă în artă, faptul în locul ideii plastice, povestirea, cînd există o povestire, scena, exactitatea costumului, verosimilitatea efectului, într-un cuvînt adevărul fie istoric fie pitoresc? Totul se deduce şi totul se înlănţuie. Logica adusă în subiect conduce de-a dreptul la culoarea locală, duce la un impas, căci, odată ajunsă acolo, artei nu-i mai rămîne decît să se oprească; ea s-a terminat.*»

Rezultă în continuare că adevărata menire a picturii nu-i exactitatea fotografică şi documentară ci reprezentarea unui adevăr omenesc mult mai amplu pentru a putea fi limitat în aparenţe imediate şi pe care o

Paul Klee în zilele noastre şi-l vor fi gîndit desigur, mai direct sau mai confuz, mult înainte, alţii, zgîriind pereţii cavernelor, într-atît de vechi sînt adevărurile pe care le redescoperim mereu, uluiţi. Nu trebuie să căutăm aici neapărat prelungiri metafizice. E vorba numai de capacitatea artei, în speţă a picturii, de-a explora dincolo de pojghiţa aparenţelor cu mijloace care-i sînt proprii, cu termeni de raportare pe care-i află în ea însăşi. Astfel, semnificaţiile omeneşti pe care le implică, departe de-a fi eludate, dobîndesc profunzime şi strălucire prin adecvarea procedeelor de analiză şi exprimare a realităţii vaste care-i «*asemenea unui dicţionar: ea este o carte plină de repetiţii şi de sinonime; multe cuvinte echivalente pentru aceeaşi idee. Ideile sînt simple, formele multiple; vouă căderea de-a alege şi de-a rezuma*». *(Un an la Sahel)*.

Referindu-se la modul pictural de-a folosi subiectul în cazul unor «păgîni» ca Leonardo, Rafael, Andrea del Sarto, Fromentin arată că, mai presus de anecdotă, el înseamnă «*apoteoza omului cu toate atributele sale*», şi aceasta cu condiţia de-a fi «*crezul unui suflet emoţionat*» (id.). Nu-i mai puţin adevărat că, instinctiv sau deliberat, toţi marii maeştri au creat în acest sens; înalta lor calitate spirituală a exclus deopotrivă naraţia plată şi experimentul gratuit. Şi Fromentin ştia acest lucru cînd comenta un tablou de Ruisdael: «*Trebuie să vezi această pînză (...) ca să afli de la un maestru care nu s-a temut niciodată să înfrîngă anumite legi, căci nu era el omul care să se plece, cum înnobilezi un subiect cînd tu însuţi eşti un spirit nobil, cum nu există urîciune pentru un ochi ce vede frumos, nici meschinărie pentru o senzaţie puternică, într-un cuvînt ce devine artă de a picta atunci cînd e practicată de un spirit ales*».

Fetişizarea vulgară a *subiectului* înseamnă exclusivitatea *vizibilului* în dauna *invizibilului*. A căuta *invizibilul* picturii înseamnă însă a pătrunde în substanţa ei intimă, a depista astfel, prin spiritualitatea operei, spiritualitatea artistului, a-i găsi locul cuvenit în spiritualitatea comunităţii sale, a restitui astfel umanităţii, cu toată bogăţia semnificaţiilor sale, această «*creaţie subiectivă a spiritului*» care-i opera de artă — pentru a folosi cuvintele lui Delacroix.

Se deduce că, astfel considerată, reprezentarea picturală, relaţia ei cu timpul istoric dobîndeşte o accepţie mai largă, ce exclude suprapunerile mecanice, ea integrîndu-se prin finalitatea ei, care-i *frumosul*, în patrimoniul spiritualităţii universale, acela pe care ni-l putem închipui al tuturor timpurilor, popoarelor şi ţărilor, lipsit de ierarhie, căci ierarhia ar presupune ideea de progres în artă, adică acolo unde nu există decît metamorfoze.

Frumosul, căutarea lui, — e cazul s-o subliniem? — iese din sfera unui

ceea ce era însăşi viaţa poporului (...) Istoria olandeză n-a înrîurit de loc, sau prea puţin, pictura acestor vremuri zbuciumate, şi nu pare să fi tulburat nici un singur minut spiritul pictorilor».

Dar cine poate să nege caracterul profund omenesc al picturii olandeze? Cine se poate desolidariza de meditaţia patetică a lui Rembrandt, ce document textual poate înlocui vreodată visul misterios al lui Vermeer? Legat direct de evenimente (nici această posibilitate nu trebuie exclusă căci ar dogmatiza anti-dogmatismul) sau detaşat de ele, frumosul are raţiunea sa întrinsecă, şi asta-i destul.

«*Încotro să ne îndreptăm atunci recunoştinţa?* se întreabă E.F. la un moment dat. *Spre ceea ce-i mai demn, spre ceea ce-i mai adevărat? Nu. Spre ceea ce-i mai măreţ? Cîteodată. Spre ceea ce-i mai frumos? Întotdeauna. Dar ce-i de fapt frumosul, această mare pîrghie, acest mare mobil, acest mare magnet, s-ar părea singurul farmec al istoriei? O fi oare tot ce poate fi mai aproape de idealul spre care ţinteşte omul fără să-şi dea seama?*»

Permanenţa acestui ideal înseamnă, în ciuda tuturor tribulaţiilor istorice, permanenţa umanităţii, acea legătură care-i menţine coeziunea prin secole, invizibilul descoperit de artist în vizibil. «*În fond*, întregeşte E.F., *nu iubim în chip firesc decît frumosul. Imaginaţiile îi dau tîrcoale, sensibilităţile se emoţionează în prezenţa lui, toate inimile se năpustesc spre dînsul. O cercetare temeinică ne-ar dovedi că grosul omenirii îndrăgeşte mult mai bucuros ceea ce farmecă şi uluieşte decît ceea ce înduioşează, sau convinge, sau explică».* Şi dacă «*un popor piere o dată cu legile sale, cu moravurile sale, cu politica sa, cu cucerirele sale, din toată istoria lui supravieţuieşte o bucată de marmură sau de bronz; şi acest martor e destul*». De fapt, triumful «*invizibilului*» asupra vizibilului imediat şi trecător.

*

* *

Organizate în jurul cîtorva personalităţi ale artei flamande şi olandeze, însemnările lui Fromentin stăruie cu precădere asupra celor două genii pe cît de reprezentative, pe atît de opuse: Rubens şi Rembrandt.

E greu de formulat o părere exactă despre Rubens fără să apelezi la spusele lui Fromentin. Omul este schiţat într-un desen sintetic şi expresiv, iar analiza magistrală a operei întăreşte imaginea acestui personaj princiar, pătrunzînd totodată mecanismele tehnicii sale în strînsa corelaţie cu însăşi natura artistului. Iată cuvinte definitorii: «*Frenezia pe care i-o presupun e mai degrabă un fel de a simţi decît un fel de a picta dezor-*

Şi concluzia justificată: «*Rubens n-a făcut altceva decît să înfrumuseţeze şi să transforme printr-o sumedenie de artificii ceea ce i se părea lui că înseamnă viaţa într-o accepţiune preferată*».

În ce-l priveşte pe Rembrandt, e remarcabil modul în care se profilează personalitatea pictorului vizionar, fără a se ocoli, cu o luciditate ce pare necruţătoare, aspectele accidentale, rătăcirile artei sale. A interpreta rezervele lui Fromentin ca rezultat al unei «*ireductibilităţi de temperament*» (Fr. Fosca), a presupune un nemărturisit refuz al însăşi creaţiei sale, însemna a judeca destul de zgîrcit căldura, generozitatea cu care acesta ne revelează geniul rembrandtian, desprinzîndu-l din ganga căutărilor sale interioare şi exterioare, chiar dacă, într-o scrisoare către soţia sa, Fromentin recunoaşte că «*preferă altfel de artă*». În acest sens, toate comentariile au drept scop dezvăluirea şi analiza caracterului dublu al structurii artistului: «*Într-adevăr, Rembrandt ar fi inexplicabil dacă n-am vedea într-însul doi oameni cu temperamente opuse, care s-au stîngherit foarte tare unul pe celălalt. Forţa lor este aproape egală, importanţa lor n-are nimic comparabil, cît priveşte obiectivele lor, ele sînt absolut contradictorii. Au încercat să se pună de acord, dar n-au izbutit decît tîrziu, în împrejurări rămase celebre şi foarte rar. De obicei, acţionau şi gîndeau separat, ceea ce le-a reuşit întotdeauna*».

Analiza *Rondului de noapte* este textul de bază cu care se argumentează această dualitate. Celebritatea tabloului oferă o şansă chiar şi cititorului mai puţin avizat. Tocmai de aceea, ea implica prin subtextul ei o discuţie nelipsită de interes cu privire la abordarea «monştrilor sacri» care concentrează asupra lor atenţia şi adoraţia publică molipsită de principiul «ideilor primite» şi, deseori, fără nuanţările necesare. Un colocviu savant stabilea odată, între cele două războaie, că *Rondul de noapte* este cea mai valoroasă pînză din patrimoniul universal, detronînd astfel, *Tripticul de la Isenheim*, al lui Grünewald, decretat aşijderi cu patru ani înainte. Vanitatea unor asemenea decrete e întristătoare şi nu pledează în favoarea lucidităţii spiritului omenesc, comportînd aceeaşi naivă enormitate mondenă potrivit căreia «mis Europa» de pildă, ar fi într-adevăr cea mai frumoasă femeie din Europa. Este şi aici, probabil, mutată pe planul vulgar, o nevoie a certitudinilor absolute. Numai că această nevoie aduce riscul fanatismelor şi al idolatriei, exclude examenul critic, atît de necesar întotdeauna, şi denotă în ultimă instanţă un anume primitivism intelectual. A vedea într-o creaţie laturile sale insuficiente nu înseamnă a o nega şi judecata cu privire la *Rondul de noapte* nu-l anulează, dar ne face să vedem mai exact geniul lui Rembrandt. De altfel,

schimbă doar idolii, natura lui supusă dăinuie de-a lungul tuturor acestor răsturnări. Nu-i place să fie înlănțuit și se înlănțuie singur. Se îndoiește, neagă, dar admiră, ceea ce constituie o formă a credinței; și deîndată ce admiră, obții de la el cea mai deplină renunțare la facultățile de examen independent pe care le apără cu atîta străşnicie (...) Ceea ce ține de artă îi apare ca un domeniu al său unde rațiunea nu se teme de surprize, unde își poate da adeziunea fără constrîngere. Alege opere celebre, le consideră titlurile sale de noblețe, se leagă de ele și nu mai admite să i le tăgăduiască cineva (...).

Răsfoind opera marilor artiști din ultimele trei secole, am putea întocmi o listă a acestor credulități stăruitoare. Fără să examinăm prea îndeaproape dacă preferințele sale sînt totdeauna riguros exacte, am constata cel puțin că spiritul modern nu vădește o aversiune chiar atît de mare față de convențional, și am descoperi înclinarea lui secretă pentru dogme, observîndu-le pe toate cele cu care și-a presărat în bine sau în rău istoria (...) Lumea admiră, decretează genii, capodopere, și cu asta s-a spus totul. Nimeni nu se ocupă de naşterea inexplicabilă a unei opere picate din cer. Și, mulțumită acestei neatenții ce va domni asupra lumii atîta vreme cît va dăinui și lumea, același om care disprețuieşte supranaturalul se va înclina în fața supranaturalului părînd că nici nu bănuieşte una ca asta. Acestea sînt, cred eu, cauzele, puterea și efectul superstițiilor în materie de artă».

Și cîte erori n-au produs pînă acum superstițiile în artă, cîte valori false n-au promovat în dauna, de multe ori, a valorilor autentice! Acest lung citat, pe care l-am reprodus tocmai pentru a convinge atenția cititorului să zăbovească asupră-i la momentul potrivit, constituie o lecție de luciditate și-i bine să ne reamintim de ea ori de cîte ori spiritul nostru prea înflăcărat năzuieşte să convertească preferințe subiective în valori exclusive și absolute și să le dea putere de lege.

Eliberat de asemenea superstiții, Fromentin oferă cifrul cu care pătrundem în zona majoră a creației lui Rembrandt: «*Cine spune o operă de artă, un tablou de Rembrandt mai ales, spune o operă nu mincinoasă, ci imaginată, care nu-i niciodată un adevăr exact, care nu-i de asemeni nici contrariul său, dar care este în orice caz separată de realitățile vieții exterioare prin aproximațiile profund calculate ale verosimilului*».

Punctul definitiv îl pune atunci cînd îl califică drept un «luminarist» și întregeşte arătînd ce devine «luminaristul», «*atunci cînd abordează cu lanterna lui surdă lumea miraculosului, a conștiinței și-a idealului; atunci nimeni nu-l mai întrece în arta de-a picta, pentru că în arta de-a înfățişa invizibilul el n-are egal*».

Sigur, de la Fromentin încoace, exegeza rembrandtiană s-a adîncit, a

lioane consacrate lui Paulus Potter, Cuyp, Ruisdael, admirabilul portret în care e schiţată, din cîteva trăsături sigure, figura lui Van Dyck, sau raporturile pe care le stabileşte cu pictura franceză (excluzînd însă judecăţile cu privire la contemporanii săi). De asemeni, în treacăt numai, e cazul să avertizăm asupra a ceea ce am numi planul tehnic, de specialitate, din structura acestei cărţi. Fromentin era pictor şi comentează tablourile ca pictor, pătrunzînd în procesul intim de creaţie al pictorilor de care se ocupă. Afirmînd individualitatea mijloacelor, el stabileşte, după cum am exemplificat şi prin cazurile lui Rubens şi Rembrandt, unitatea dialectică dintre om şi artistul care-l exprimă, fără să omită nuanţările ce se impun. În plus, o sumă de noţiuni de pictură cuprinse în paginile despre *valori*, *culoare şi lumină*, *clarobscur*, *modelaj* conferă acestei cărţi utilitatea unui adevărat manual de educaţie vizuală, dar fără pedanterie şi cu mijloacele scriitorului.

Trecînd aşadar peste toate acestea, vom face un ultim popas asupra capitolului închinat lui Frans Hals, care ni se pare semnificativ din alt punct de vedere, întrucît relevă latura să spunem «opacă» a lui Fromentin. Fără a-l nega, firește, pe marele pictor din Haarlem, el îl minimalizează tocmai în detrimentul noţiunii de *pictural* pe care, de altminteri, ştie s-o apere atît de bine mai ales cînd se referă la trecut, şi-o înţelege atît de puţin cînd judecă prezentul său. Paradoxul este că apreciază foarte competent picturalitatea lui Hals şi-l decretează un maestru al execuţiei — numai atît — dar nu intuieşte drumurile pe care acesta le poate deschide, le deschide chiar sub ochii săi. Văzînd în Hals «*un iniţiator al picturii moderne*», Raymond Charmet într-un articol din *Jardin des Arts* (aprilie, 1968) îl considera drept «*maestrul exemplar al picturii pure, această mare ambiţie a timpului nostru*». Fără a subscrie la reţeta vreunei «arte pure» luăm termenul ca o convenţie lexicală în favoarea noţiunii de picturalitate.

În aceeaşi epocă în care Fromentin îl admira pe un Meissonier, un Vallon, un Sylvestre sau un Jean Paul Laurens, se afirma realismul lui Courbet, Manet pictase *Lola de Valence*, *Olympia*, *Dejunul la iarbă verde* etc; o serie de mari artişti se grupau sub steagul impresionismului, alţii tot atît de mari ca Degas sau Daumier îşi urmau drumul plin de rodnice descoperiri, deschizînd noi perspective. Din toate aceste metamorfoze ale picturii, Fromentin nu vrea să înţeleagă mai nimic, exemplificînd în felul său eterna «gîlceavă dintre antici şi moderni» ce marchează fiecare etapă înnoitoare în istoria artelor ca şi-n aceea a oamenilor. Manet este ţinta principală a atacurilor ce colorează polemic paginile *Maeştrilor*

Reproşurile la adresa lui Manet, care a fost unul dintre cei mai activi fermenţi din pictura înnoitoare a secolului al XIX-lea, vizează de fapt o întreagă direcţie. Într-o judecată globală şi rudimentară el acuza noua generaţie de pictori de «*pasiunea adevărului absolut şi a reprezentării textuale*». Şi altundeva: «*Există o perioadă şi-un loc anume în cursul anului cînd aceste mode noi se afişează cu mare zarvă: expoziţiile noastre de primăvară. Dacă sînteţi cît de cît la curent cu noutăţile ce apar atunci, veţi observa că scopul urmărit de pictura cea mai recentă este de a lua ochii prin imagini sclipitoare, textuale, lesne de recunoscut în adevărul lor, lipsite de artificii, urmărind să ne dea exact senzaţia a ceea ce poate fi văzut pe stradă.*»

Cît de ciudat sună astăzi în urechile noastre aceste cuvinte nedrepte şi cît de mult s-a înşelat Fromentin cînd, admirînd maeştrii trecutului nega prezentul său efervescent: «*S-ar spune că arta de a picta e un secret de mult pierdut şi ultimii maeştri într-adevăr experimentaţi care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret. Am avea mare nevoie de această cheie, o cerem mereu, nimeni n-o mai are; o căutăm, e de negăsit*».

Timpul a infirmat rigorismul lui Fromentin, revelînd o latură dogmatică a atitudinii sale faţă de pictură. După ce apărase atît de exact caracterul pictural al subiectului, atunci cînd e vorba de contemporanii săi novatori el se pierde păcătuind împotriva propriilor sale principii.

Şi încă, fără să acceptăm aceste rezerve, se impune să le considerăm în mod nuanţat, să degajăm din ele unele principii viabile pe care astăzi le-am putea folosi în chip de corective atunci cînd descoperind noi idoli, renegăm cu prea multă uşurătate trecutul şi cînd modernitatea se confundă cu mondenitatea imitatorilor ale căror «experimente» nu izvorăsc din necesităţi structurale, ci din înclinarea de-a prelua substanţa altor tablouri, văzute, poate, doar în albume de reproduceri, înclinare ce se denumeşte cu un termen nedelicat plagiat. Rîndurile transcrise mai sus, şi-atît de opace, continuă cu un diagnostic pe care în alte cazuri, astăzi, l-am putea folosi cu mai multă îndreptăţire: «*Aşa se face că individualismul metodelor* (şi, *nota bene*, în principiu Fromentin nu neagă necesitatea individualităţii metodelor — M.M.) *nu-i la drept vorbind decît efortul fiecăruia de a-şi închipui ceea ce n-a învăţat, că anumite abilităţi practice trădează laborioasele expediente ale unui spirit care nu ştie încotro s-o apuce; şi aproape totdeauna aşa-numita originalitate a procedeelor moderne ascunde în fond nişte nelinişti de nelecuit*».

Se vede aşadar că fetişul modernităţii este vechi. Dar faptul că Fromentin a greşit nu exclude îndreptăţirea principiului atunci cînd constatăm

Şi cu această ultimă notaţie, atît de actuală, presupunînd că cititorul a avut răbdarea de-a ajunge pînă aici şi fără a avea pretenţia că am epuizat comentariile posibile pe marginea cărţii lui Eugène Fromentin îi dăm cuvîntul acestuia cu speranţa că nu l-am trădat prea mult în echivalenţele româneşti în care ne-am străduit să-l transplantăm, în ciuda numeroaselor dificultăţi şi capcane, pe care le presară în drumul traducătorului frumosul text original.

MODEST MORARIU

PREAMBUL

Bruxelles, 6 iulie, 1875

Am venit să-i văd pe Rubens şi pe Rembrandt la ei acasă, şi de asemeni şcoala olandeză în cadrul său, veşnic acelaşi, cu viaţa sa agricolă şi maritimă, cu dunele şi păşunile sale, cu nouri groşi şi orizonturi joase. Există aici două arte distincte foarte complete, foarte independente una de cealaltă, foarte strălucite, şi care s-ar cuveni studiate în acelaşi timp de un istoric, de un gînditor şi de un pictor. Din aceşti trei oameni, care ar trebui contopiţi într-unul singur ca să iasă ceva temeinic, n-am nimic comun cu primii doi; cît priveşte pictorul, admiţînd că are cît de cît sentimentul distanţelor, el încetează de a se mai numi astfel de îndată ce se apropie chiar şi de cel mai ignorat dintre maeştrii acestor ţări privilegiate.

Am să trec prin muzee, dar n-am să fac inventarul lor. Mă voi opri în faţa anumitor oameni ; nu le voi povesti viaţa şi nu le voi cataloga operele, nici chiar cele conservate de compatrioţii lor. Voi defini doar, aşa cum le înţeleg eu, în măsura în care pot să le descifrez, unele trăsături fizionomice ale geniului sau ale talentului lor.

mistere. Voi da numai glas, în faţa cîtorva tablouri, surprizelor, bucuriilor, uimirilor şi nu mai puţin înciudărilor pe care mi le vor fi pricinuit. Astfel, mă voi mărgini să traduc cu sinceritate doar senzaţiile lipsite de importanţă ale unui pur *dilettante*.

Vă previn că nu voi urma, în aceste studii, nici un fel de metodă, nici o expunere sistematică. Veţi afla aici multe lacune, unele preferinţe şi unele omisiuni, fără ca acest dezechilibru să prejudicieze întrucîtva importanţa sau valoarea operelor de care nu voi fi vorbit. Îmi voi aminti din cînd în cînd de Luvru, şi nu mă voi sfii să vă întorc prin saloanele sale, pentru ca să aveţi exemple mai la îndemînă şi să verificaţi mai uşor. E posibil ca anumite păreri de-ale mele să se bată cap în cap cu părerile gata făcute; nu ţin cu tot dinadinsul, dar nici nu voi ocoli deloc revizuirile de idei ce s-ar putea naşte din aceste dezacorduri. Vă rog să nu vedeţi aici dovada unui spirit rebel care ar urmări să se singularizeze prin cutezanţele sale, şi, străbătînd drumuri bătătorite, s-ar teme să nu-l acuze careva că n-a observat nimic, de vreme ce nu judecă totul altfel decît ceilalţi.

De fapt, aceste studii vor fi doar nişte însemnări, iar aceste însemnări elementele dezlînate şi disproporţionate ale unei cărţi ce ar trebui scrisă abia de acum înainte, avînd un caracter mai special decît cele scrise pînă-n prezent, şi în care filozofia, estetica, nomenclatura şi anecdotele ar ocupa loc mai puţin, problemele de meşteşug cu mult mai mult. Ar fi un fel de conversaţie despre pictură, în care pictorii şi-ar recunoaşte obiceiurile, în care oamenii de lume ar învăţa să cunoască mai bine pictorii şi pictura. Pentru moment, metoda mea va fi să uit tot ce s-a spus cu privire la acest subiect, ţelul meu să ridic probleme, să stîrnesc pofta de a medita asupra lor, şi să insuflu curiozitatea de-a le rezolva acelor care ar fi capabili să ne facă un astfel de serviciu.

cunosc astfel de şcoli în care să se recomande studiul respectuos al maeştrilor în veci exemplari ai Flandrei şi ai Olandei.

Presupun de altfel că cititorul căruia mă adresez îmi seamănă îndeajuns pentru a mă urma fără prea multă osteneală, dar este în acelaşi timp destul de diferit pentru a-mi oferi plăcerea de a-l contrazice, punînd un pic de pasiune în dorinţa de a-l convinge.

BELGIA

I. MUZEUL DIN BRUXELLES

Importanţa Muzeului din Bruxelles a depăşit întotdeauna cu mult faima sa. Ceea ce îi dăunează în ochii oamenilor înzestraţi cu un spirit ce merge instinctiv dincolo de lucruri e faptul că se află la doi paşi de graniţele noastre, şi ca atare e cel dintîi popas într-un pelerinaj ce duce spre nişte locuri sacre. Van Eyck se află la Gand, Memling la Bruges, Rubens la Anvers; Bruxelles nu poate pretinde că vreunul dintre aceşti oameni de seamă îi aparţine în mod exclusiv; nu i-a văzut născîndu-se, abia ce i-a zărit pictînd; nu le păstrează nici cenuşa, nici capodoperele; toată lumea ţine să-i viziteze la domiciliu şi altele-s locurile unde vă aşteaptă ei. Aşa se explică atmosfera de casă pustie a acestei frumoase cápitale ce riscă s-o expună unei neglijări cu totul nemeritate. Se ignoră sau se uită faptul că nicăeri în Flandra aceşti trei principi ai picturii flamande nu sînt escortaţi de un alai mai mare de pictori şi de spirite alese care-i înconjură, îi urmează, le premerg, le deschid porţile istoriei, dispar atunci cînd intră ei, dar îi ajută să intre. Belgia este o minunată carte de artă ale cărei capitole, spre fericirea gloriei provinciale, sînt risipite cam pretutindeni, dar a cărei prefaţă se află la Bruxelles şi numai la Bruxelles. Aceluia care ar fi ispitit să sară prefaţa pentru a se repezi asupra cărţii, i-aş spune că greşeşte, că deschide cartea

unde întîmplările timpului le-au risipit şi se clasează aici fără echivoc, graţie tactului desăvîrşit cu care au fost adunate şi catalogate. E un fel de inventar al artiştilor pe care Belgia i-a produs pînă la şcoala modernă şi-un soi de rezumat a tot ceea ce posedă în diversele sale depozite: muzee, biserici, mănăstiri, aziluri, primării, colecţii particulare. Poate că nici ea însăşi nu cunoştea exact întinderea acestui vast tezaur naţional, — după Italia, cel mai bogat din cîte există pe lume, împreună cu Olanda, — înainte de a fi avut două registre care să-l inventarieze, amîndouă la fel de bine ţinute: muzeul din Anvers şi cel din Bruxelles. În fine, istoria artei în Flandra e capricioasă, destul de romanescă; în fiece clipă firul se rupe şi se înnoadă la loc; îţi închipui că pictura s-a pierdut, s-a rătăcit pe marile drumuri ale lumii; aduce oarecum cu povestea fiului risipitor, care se întoarce cînd nu-l mai aştepţi. Dacă vreţi să aveţi o idee cu privire la aventurile sale şi să aflaţi ce i s-a întîmplat cîtă vreme a lipsit, daţi o raită prin muzeul din Bruxelles; o să v-o spună el, cu acea uşurinţă de informare pe care poate s-o ofere un compendiu complet, veridic şi foarte clar al unei istorii ce-a durat două secole. N-am să vă descriu înfăţişarea lui, care-i desăvîrşită. Săli frumoase, lumină frumoasă, opere una şi una prin frumuseţea, raritatea sau numai valoarea lor istorică. Cea mai ingenioasă exactitate în determinarea provenienţelor; peste tot, un gust, o grijă, o ştiinţă, un respect pentru opera de artă care astăzi transformă această bogată colecţie într-un muzeu model. Bineînţeles, e vorba în primul rînd de un muzeu flamand ceea ce-i conferă un interes de familie în Flandra, un preţ inestimabil în Europa.

Şcoala olandeză este aproape inexistentă aici; nici n-o caută nimeni de altfel. Ea s-ar izbi de credinţe şi obiceiuri care-i sînt străine: nişte mistici, nişte catolici şi nişte păgîni, şi n-ar face casă bună cu nici unul dintre ei. Ar trebui să trăiască laolaltă cu legendele, cu istoria antichităţii, cu amintirea directă sau indirectă a ducilor de Burgundia, arhiducilor de Austria, şi de asemeni a ducilor

cele două granițe există o întreagă lume. Anvers e antipodul Amsterdamului; și atît prin eclectismul său jovial cît și prin laturile de voioasă sociabilitate ale geniului său, Rubens e mai aproape de Veronese, Tintoretto, Tițian, Correggio, ba chiar și de Rafael, decît de Rembrandt, contemporanul dar și neîmpăcatul său opozant. Cît despre arta italienească, ea se află aici numai spre aducere-aminte. Este o artă ce-a fost falsificată pentru aclimatizare, și care, trecînd în Flandra, se alterează de la sine. Zărind, în partea cea mai puțin flamandă a galeriei, două portrete de Tintoretto[1] nu excelente, foarte retușate, dar tipice, ezităm să le pătrundem înțelesul alături de Memling, de Martin de Vos, de Van Orley, de Rubens, de Van Dyck, ba chiar și alături de Anthonis Moor. La fel se întîmplă și cu Veronese: e un dezrădăcinat aici; culoarea lui n-are strălucire și aduce a tempera, stilul este cam rece, fastul artificial și aproape rigid. E totuși o piesă superbă, se numără printre reușitele sale: e vorba de un fragment de mitologie triumfală, desprins dintr-un plafon al Palatului ducal, unul dintre cele mai frumoase[2]; dar alături se află Rubens și asta-i destul pentru a-i conferi acestui Rubens venețian un accent străin. Care din doi are dreptate? și chiar de-ar fi să n-asculți, bineînțeles, decît limba atît de admirabil vorbită de acești doi oameni, ce anume valorează mai mult, retorica savantă și corectă practicată la Veneția, sau incorectitudinea emfatică, grandioasă și înflăcărată a graiului din Anvers? La Veneția, înclini pentru Veronese; în Flandra, îl înțelegi mai bine pe Rubens.

Asemenea tuturor artelor temeinic constituite, arta italienească este totodată foarte cosmopolită pentru că a cutreierat pretutindeni, și foarte trufașă pentru că n-a apelat la ajutorul nimănui. Se simte ca acasă în toată Europa, exceptînd două țări: Belgia, al cărei spirit l-a impregnat simțitor, dar fără a-l supune vreodată; Olanda, care pe vremuri se prefăcuse a-i cere sfaturi, și care pînă la urmă s-a lipsit de ea; așa se face că, dacă trăiește în bună vecinătate cu Spania, dacă domnește în Franța, unde, cel puțin în pictura istorică, cei mai buni pictori

curent. Începe cu Van Eyck şi se încheie în ziua cînd Rubens a părăsit Genova şi s-a întors acasă aducînd în sfîrşit în bagajele sale spuma lecţiilor italieneşti, la drept vorbind, tot ce putea accepta în mod rezonabil din aceste lecţii arta ţării sale. Această istorie a celui de-al cincisprezecelea şi de-al şaisprezecelea secol flamand alcătuieşte partea de mijloc şi într-adevăr originală a muzeului.
Pătrunzi prin secolul al patrusprezecelea, sfîrşeşti cu prima jumătate a secolului al şaptesprezecelea. La cele două extreme ale acestui strălucit itinerar, eşti izbit de acelaşi fenomen, destul de rar, într-o ţară atît de mică: o artă ce se naşte pe loc şi din ea însăşi, o artă ce renaşte cînd credeai că e moartă. Îl recunoşti pe Van Eyck într-o foarte frumoasă *Închinare a magilor*[3], îl întrezăreşti pe Memling[4], în cîteva portrete de o mare fineţe, şi dincolo, tocmai la capăt, la o distanţă de o sută cincizeci de ani, îl zăreşti pe Rubens. De fiecare dată într-adevăr el îţi apare asemenea unui soare ce răsare şi-apoi asfinţeşte, cu strălucirea şi vremelnicia unei prea frumoase zile fără întoarcere.
Cît timp Van Eyck se află la orizont, există unele licăriri ce răzbat pînă la hotarele lumii moderne şi datorită acestor licăriri, lumea modernă pare că se trezeşte, se recunoaşte şi se luminează. Italia prinde de veste şi vine la Bruges[5]. Şi astfel, cu prilejul vizitei unor meseriaşi curioşi să înveţe cum trebuie să procedeze pentru a picta bine, cu strălucire, cu consistenţă, cu dezinvoltură, trainic, între cele două popoare începe un du-te-vino care cu timpul are să-şi schimbe caracterul şi scopul, fără să înceteze însă. Van Eyck e departe de-a fi singurul; în jurul său, lucrările mişună, lucrările mai degrabă decît numele. Nu le deosebeşti prea mult, nici între ele, nici de şcoala germană; e un sipet, o lacră, o văpaie de giuvaere scumpe. Închipuiţi-vă o colecţie de orfevrării pictate în care simţi deopotrivă mîna vitrierului, a gravorului, a miniaturistului ce împodobeşte psaltirile; sentimentul este grav, inspiraţia monahală, destinaţia princiară, meşteşugul deja foarte experimentat, efectul orbitor, dar, printre aceste giuvaere, Memling

acel moment critic din viaţa indivizilor şi-a popoarelor cînd, dacă nu mai eşti tînăr, trebuie să te maturizezi, dacă nu mai crezi, trebuie să ştii. Flandra procedă cu Italia aşa cum procedase şi Italia cu Antichitatea; ea se înturnă spre Roma, Florenţa, Milano, Parma şi Veneţia, întocmai precum Roma şi Milanul, Florenţa şi Parma se înturnaseră spre Roma latină şi spre Grecia.

Primul care a plecat a fost Mabuse prin 1508, apoi Van Orley, cel mai tîrziu în 1527, apoi Floris, apoi Coxcie, iar ceilalţi i-au urmat [6]. Astfel, timp de un secol, în plin pămînt clasic, a fiinţat o Academie flamandă care a format destui elevi buni, cîţiva pictori buni, a fost cît pe ce să înăbuşe şcoala din Anvers printr-un exces de cultură lipsită de adîncime sufletească, prin nişte lecţii mai bine sau mai rău învăţate, ajungînd în cele din urmă să semene confuzie. Trebuie să-i considerăm drept precursori? În orice caz, ei sînt cei care lasă urmaşi, intermediarii, oamenii studioşi şi bine intenţionaţi, ispitiţi de faimă, fascinaţi de orice noutate, chinuiţi de dorinţa de mai bine. Nu voi pretinde acuma că totul, în această artă hibridă, a fost de natură să consoleze pentru ceea ce nu mai exista, să trezească speranţe pentru ceea ce se aştepta. Oricum, toţi captivează, interesează, instruiesc, chiar dacă nu învăţăm, cunoscîndu-i, decît un singur lucru, într-atît de definitiv dovedit încît a devenit banal: înnoirea lumii moderne de către lumea veche şi extraordinara atracţie ce împinge Europa spre Renaşterea italiană. În nord, Renaşterea se produce exact aşa cum se produsese şi-n sud, cu singura deosebire că în momentul acela Italia premerge, Flandra urmează, Italia ţine şcoală de cultură aleasă şi de spirit ales, iar învăţăceii flamanzi dau buzna într-acolo.

Aceşti învăţăcei, ca să le dăm astfel un nume care le cinsteşte maeştrii, aceşti discipoli, ca să-i numim mai curînd conform entuziasmului şi după meritele lor, sînt diverşi şi-n mod divers impresionaţi de spiritul care de departe glăsuieşte tuturora, iar de aproape îl vrăjeşte pe fiecare potrivit cu firea lui. Sînt unii pe care Italia i-a atras, dar nu i-a convertit, ca de pildă Mabuse care a

sau Franța; în sfîrșit alții care se întorc de nerecunoscut, printre aceștia Floris, a cărui manieră turbulentă și rece, stilul baroc, meșteșugul inconsistent au fost salutate ca un eveniment în cadrul școlii și i-au adus cinstea primejdioasă de-a forma, precum se spune, 150 de elevi. Printre aceștia transfugi, sînt lesne de recunoscut puținii îndărătnici care, în mod excepțional, cu candoare, cu vigoare au rămas legați de brazda natală, au adîncit-o, și au găsit lucruri noi, chiar acolo; dovadă Quentin Matsys, fierarul din Anvers[8], care a debutat cu fîntîna forjată ce se vede și astăzi în fața marelui portal de la biserica Notre-Dame, iar mai tîrziu, cu aceeași mînă naivă, atît de precisă și de viguroasă, cu aceeași unealtă de cizelor în metal, a pictat *Zaraful și nevasta lui* aflat la Luvru, precum și admirabila *Îngropare a lui Cristos* de la Muzeul din Anvers.

Fără să părăsim această sală istorică a Muzeului din Bruxelles, am putea face aici un lung studiu, descoperind multe curiozități. Perioada cuprinsă între sfîrșitul secolului al cincisprezecelea și ultima treime a celui de al șaisprezecelea, — perioadă care începe după Memling, o dată cu tablourile lui Gérard David, și ale lui Stuerbout[9], și se încheie cu ultimii elevi ai lui Floris, bunăoară cu Martin de Vos, — este într-adevăr un moment al școlii din nord prea puțin cunoscut după ceea ce posedă muzeele noastre franțuzești. Am întîlni aici nume cu totul inedite la noi, precum Coxcie și Connixloo[10]; am afla cam ce preț trebuie să punem pe meritul și valoarea tranzitorie a lui Floris, am defini dintr-o privire interesul său istoric; cît despre gloria sa, ea ar continua să ne mire, dar s-ar explica mai bine. Bernard Van Orley, în ciuda tuturor alterărilor din maniera sa, a gesticulațiilor exagerate cînd se însuflețește, a rigidităților teatrale cînd se controlează, a greșelilor de desen, a păcatelor de gust, Van Orley ni s-ar revela ca un pictor ieșit din comun, în primul rînd cu *Suferințele lui Iov*[11], apoi, și poate mai sigur încă, în portretele sale. Veți întîlni la el și elemente gotice și elemente florentine, cîte ceva din Mabuse și ceva ce aduce de departe cu Michelangelo, un stil anec-

schimbăcios sînt atît de mari încît, în ciuda acestor incoerenţe, îl recunoşti după nu ştiu ce notă de originalitate care se impune. La Bruxelles există cîteva bucăţi uluitoare. Notaţi că nu vă vorbesc despre Franken, Ambroise Franken, un pur flamand din aceeaşi epocă, din care muzeul din Bruxelles nu posedă nimic, dar care figurează la Anvers cu tablouri absolut extraordinare, şi care, chiar dacă lipseşte din această serie, e cel puţin reprezentat prin cîţiva pictori analogi. Notaţi de asemeni că omit tablourile neidentificate şi catalogate drept *maeştri necunoscuţi*: tripticuri, portrete foarte diferit datate, începînd cu cele două mari figuri pictate în picioare, a lui Filip cel Frumos şi a Ioanei Nebuna, două opere de mare căutare, dată fiind valoarea lor iconografică, fermecătoare prin calităţile execuţiei, cît se poate de instructive prin aluziile conţinute. Muzeul posedă aproape 50 de piese anonime, care nu sînt atribuite nimănui în mod expres. Ele amintesc anumite tablouri mai precis identificate, stabilesc uneori o legătură între ele şi le confirmă; filiaţia devine mai limpede, iar cadrul genealogic mai bine întregit. În afară de aceasta, luaţi aminte că tot aici putem vedea, şi eu o neglijez, şcoala primitivilor olandezi, aceea din Haarlem, ce se confunda cu şcoala flamandă pînă-n ziua cînd Olanda a încetat să se confunde în mod absolut cu Flandra — primul efort neerlandez de-a rodi pictură indigenă. Voi cita doar pe Stuerbout, cu cele două impozante panouri reprezentînd *Justiţia lui Othon*[13], pe Heemskerk şi pe Mostaert: Mostaert, un refractar, un autohton, gentilomul de la curtea Margaretei de Austria care a pictat toate personajele de vază ale timpului său, un pictor de gen foarte ciudat impregnat de istorie şi de legendă, care reprezintă în două episoade din viaţa sfîntului Benedict[14] interiorul unei bucătării, şi pictează, aşa cum se va face abia peste o sută de ani, viaţa de casă şi de familie a timpului său; Heemskerk un apostol pur al formei lineare, uscat, colţuros, tăios, întunecat, care parcă decupează într-un oţel dur figurile sale vag imitate după Michelangelo. Olandezi sau flamanzi, e greu să-i deosebeşti între ei.

care mai persistă, de limbă străină şi de accent local indelebil, ce caracterizează această şcoală de metişi italo-flamanzi. Zadarnic au călătorit: ceva s-a schimbat, fondul rămîne acelaşi. Stilul este nou, în scenă cîştigă în dinamism, un început de începe să mijească pe palete, goliciunile apar într-o artă pînă atunci foarte îmbrăcată şi fidel costumată potrivit diverselor mode locale; statura personajelor creşte, grupurile se îngroaşă, tablourile se încarcă excesiv, fantezia şi miturile se amestecă, un pitoresc dezlănţuit se împleteşte cu istoria; este epoca judecăţilor de apoi, a plăsmuirilor satanice, apocaliptice, a drăcăriilor scălîmbe. Imaginaţia nordului se dezlănţuie şi se dedă, fie că-i vorba de caraghioslîcuri, sau de grozăvenii, la extravaganţe de care gustul italienesc nici habar n-avea.

punerea clarobscur

La început, nimic nu stinghereşte fondul metodic şi tenace al geniului flamand. Execuţia rămîne precisă, pătrunzătoare, minuţioasă şi cristalină; mîna şi-aminteşte că, nu foarte de demult, a mînuit materii şlefuite şi dense, a cizelat arămuri, a smălţuit arfevrării, a turnat şi dense, a cizelat arămuri, a smălţuit orfevrării, a turnat coloritul se descompune, tonul se divide în lumini şi umbre, se irizează, îşi păstrează substanţa în cutele stofelor, se evaporează şi păleşte în fiece relief. Pictura nu mai e atît de solidă şi culoarea nu mai e atît de consistentă, pe măsură ce se pierd condiţiile de forţă şi strălucire care proveneau din unitatea lor: metoda florentină începe să dezorganizeze bogata şi omogena paletă flamandă. O dată constatat acest prim ravagiu, răul face progrese rapide. În ciuda docilităţii cu care urmează învăţătura italienească, spiritul flamand nu-i destul de mlădios ca să urmeze pînă la capăt asemenea lecţii. Ia ce poate din ele, nu totdeauna ce-i mai bun şi-ntotdeauna ceva îi scapă: fie meşteşugul, atunci cînd îşi închipuie că a prins stilul, fie stilul, atunci cînd izbuteşte să se apropie de metode. După Florenţa, intră sub dominaţia Romei şi-n acelaşi timp a Veneţiei. La Veneţia influenţele pe care le suferă sînt ciudate. Greu poţi să-ţi dai seama că pictorii flamanzi i-au studiat pe

două, trei tonuri, mai ales galbenul său, precum şi maniera de a le combina. De remarcat faptul că în aceste imitaţii dezlînate nu numai că există o sumedenie de incoerenţe, dar şi unele anacronisme izbitoare. Ei adoptă din ce în ce mai mult moda italienească, deşi nu ştiu s-o poarte. O inconsecvenţă, un amănunt anapoda, o îmbinare bizară a celor două maniere care nu merg de loc împreună trădează în continuare apucăturile rebele ale acestor elevi incorijibili din născare. În plină decadenţă italienească, în pragul celui de al şaptesprezecelea secol, se mai întîlnesc printre italo-flamanzi cîţiva oameni ai trecutului, care par să nu fi băgat de seamă că Renaşterea se împlinise şi se şi încheiase. Locuiesc în Italia şi nu urmăresc decît de departe evoluţiile ei. S-ar spune că în mintea lor exista, fie din neputinţa de-a înţelege lucrurile, fie din rigiditate şi încăpăţînare înnăscute, o latură refractară şi cu neputinţă de cultivat. Un italo-flamand e totdeauna în întîrziere faţă de ora italienească, şi aşa se face că, pe vremea lui Rubens, maestrul acestuia abia pornise pe urmele lui Rafael[15].

În timp ce în pictura istorică mai sînt cîţiva care zăbovesc, aiurea, sînt alţii care ghicind viitorul îi ies întru întîmpinare. Nu vorbesc numai de Breughel cel Bătrîn, inventatorul picturii de *gen*, un geniu autohton, maestru original, dacă-i vorba, părintele unei şcoli pe cale de-a se naşte, mort fără să-şi fi văzut urmaşii, ai cărui urmaşi cu toate acestea sînt os din osul lui. Muzeul din Bruxelles ne face cunoştinţă cu un pictor destul de ignorat, al cărui nume nu-i sigur, poreclit în Flandra *Henri met de Bles* sau Blesse, *moţatul*, în Italia *Civetta*, pentru că tablourile sale, astăzi foarte rare, au un huhurez în chip de semnătură. Un tablou al acestui Henri de Bles, o *Ispitire a Sfîntului Anton*[16] este o piesă de-a dreptul uluitoare cu peisajul ei verde de sticlă şi verde negru, cu pămîntul bituminos, cu orizontul înalt al munţilor albaştri, cu cerul într-un albastru de Prusia deschis, cu petele sale îndrăzneţe şi ingenioase, negrul înfricoşător ce serveşte drept fond celor două personaje goale, cu un clarobscur atît de temerar obţinut în plin văzduh.

doar nişte artişti iscusiţi, elocvenţi, cu multă experienţă, cu o ştiinţă autentică, dovedind mai cu seamă o mare aptitudine de-a răspîndi, de-a vulgariza, cuvîntul acesta, pentru care le cer iertare, fiind luat în amîndouă înţelesurile sale. Italia le mai trezea şi gustul meseriilor multiple. Urmînd pilda propriilor lor maeştri, ei deveneau arhitecţi, ingineri, poeţi. Astăzi, acest nobil entuziasm ne face să zîmbim un pic gîndindu-ne la maeştri autentici care îi precedaseră, la maestrul inspirat care avea să le urmeze. Erau nişte oameni de ispravă, care munceau pentru cultura epocii lor, şi, fără să-şi dea ei înşişi seama, pentru progresul şcolii. Plecau, se îmbogăţeau şi se întorceau acasă, întocmai ca emigranţii care adună ban cu ban, chibzuind să-i cheltuiască apoi în ţara lor de baştină. Unii dintre ei sînt destul de neînsemnaţi şi chiar istoria locală ar fi putut să-i dea uitării, dacă nu şi-ar fi urmat din tată în fiu, şi dacă genealogia n-ar fi în astfel de cazuri singurul mijloc de-a preţui folosul celor care caută şi de-a înţelege măreţia subită a celor care găsesc. În rezumat, o şcoală dispăruse, cea din Bruges. Cu ajutorul politicii, a războiului, a călătoriilor, a tuturor elementelor active ce compun constituţia fizică şi morală a unui popor, o nouă şcoală ia naştere la Anvers. Convingerile ultramontane o inspiră, arta ultramontană o sfătuieşte, principii o încurajează, toate nevoile naţionale o solicită; ea este în acelaşi timp şi foarte activă şi foarte şovăielnică, foarte strălucitoare, uimitor de rodnică şi-aproape ştearsă; ea se metamorfozează din cap pînă-n picioare, devenind de nerecunoscut, pînă ce ajunge la ultima şi hotărîtoarea ei întrupare într-un om născut pentru a se mlădia la toate nevoile secolului şi ţării sale, hrănit la toate şcolile şi care avea să fie expresia cea mai originală a propriei sale şcoli, cu alte cuvinte cel mai flamand dintre toţi flamanzii.

Otho Vaenius este aşezat în muzeul din Bruxelles chiar alături de ilustrul său elev. Cu aceste două nume inseparabile trebuie să sfîrşim ori de cîte ori tragem vreo concluzie cu privire la ceea ce premerge.

Îi vezi de oriunde te-ai afla, unul ascuns în gloria celuilalt şi, dacă eu i-am numit de douăzeci de ori pînă acum

II. MAEŞTRII LUI RUBENS

Se ştie că Rubens a avut trei profesori, că şi-a început studiile la un pictor de peisaje puţin cunoscut, Tobie Verhaëgt, le-a continuat la Adam Van Noort şi le-a încheiat la Otho Vaenius. Istoria nu se ocupă decît de doi dintre aceşti trei profesori; ba chiar îi acordă lui Vaenius aproape toată cinstea acestei nobile educaţii, una din cele mai frumoase cu care s-a mîndrit vreodată un maestru, căci, într-adevăr, Vaenius şi-a îndrumat elevul pînă cînd acesta a atins măiestria şi nu s-a despărţit de el decît la vîrsta cînd Rubens ajunsese un om în toată firea, în privinţa talentului cel puţin, aproape un om mare. Cît despre Van Noort, ni se spune că era un pictor de o reală originalitate, dar fantasc, că-şi bruftuia elevii, că Rubens şi-a petrecut patru ani în atelierul său, că începînd să nu-l mai poată suferi şi-a căutat în preajma lui Vaenius un maestru cu care te puteai înţelege mai uşor. Cam asta-i tot ce se spune despre acest îndrumător intermediar, care, şi el, a ţinut în mîinile sale copilul, tocmai la vîrsta cînd tinereţea e cel mai sensibilă la influenţe. Şi după părerea mea, mult prea puţin dacă ne gîndim la înrîurirea pe care trebuie s-o fi avut asupra acestui spirit încă fraged.

Dacă la Verhaëgt, Rubens a învăţat anumite noţiuni elementare, dacă Vaenius l-a pus să studieze clasicii,

bizar decît destinul ce i-a chemat să contribuie pe rînd la acea îndeletnicire gingaşă care-i educaţia unui copil genial. Notaţi că, prin deosebirile lor, ei corespundeau întru totul contrastelor ce alcătuiau natura lui multiplă, pe cît de prudentă, pe atît de temerară. Luaţi în mod izolat, ei reprezentau elementele sale contrare, ca să zicem aşa inconsecvenţele; laolaltă, reconstituiau, minus geniul, omul integral, în deplinătatea puterilor sale, cu armonia, echilibrul şi unitatea sa.

Ei bine, cunoscînd cît de cît geniul lui Rubens în toată plenitudinea precum şi talentele învăţătorilor săi în aspectele lor contradictorii, e lesne să-ţi dai seama, nu zic care din doi i-a dat sfaturile cele mai înţelepte, ci care l-a înrîurit mai adînc, unul vorbind raţiunii, celălalt adresîndu-se temperamentului, unul fiind pictorul impecabil care-i lăuda Italia, celălalt omul pămîntului care poate că-i arăta ce va ajunge într-o zi rămînînd cel mai mare din ţara sa.

Oricum, dacă acţiunea unuia din ei se explică şi nu prea se vede, acţiunea celuilalt se manifestă fără să se explice; şi dacă ţinem cu tot dinadinsul să recunoaştem o trăsătură de familie pe acest chip de o individualitate atît de stranie, nu văd decît una singură care să aibă caracterul şi trăinicia unei trăsături ereditare, şi această trăsătură o moşteneşte de la Van Noort. Iată ce aş vrea să spun în legătură cu Vaenius, revendicînd în favoarea unui om prea uitat dreptul de-a figura alături de el.

Acest Vaenius nu era un om de rînd. Fără Rubens, i-ar fi cam greu să susţină faima de care se bucură în istorie; dar cel puţin, strălucirea cu care-l molipseşte discipolul său luminează o figură nobilă, un personaj foarte impunător, de stirpe aleasă, de-o mare cultură, un pictor savant, ba chiar un pictor cîteodată original prin varietatea culturii sale şi-un talent aproape înnăscut, într-atît de integrată era excelenta lui educaţiune în însăşi firea lui, într-un cuvînt un om şi un artist deopotrivă de bine crescuţi şi unul şi celălalt. Vizitase Florenţa, Roma, Veneţia şi Parma şi desigur că la Roma, Veneţia şi Parma a zăbovit cel mai mult. Roman din scrupul,

deosebirilor nutrea el mai mult respect pentru Rafael, mai mult elan senzual pentru Veronese şi Tiţian, mai multă tandreţe în fond pentru Correggio? Aş crede că da. Compoziţiile sale cele mai fericite sînt cam banale, destul de seci, rareori inventate, iar eleganţa pe care o datorează propriei sale persoane şi relaţiilor cu cei mai buni maeştri, precum şi cu societatea cea mai aleasă, incertitudinea convingerilor şi a preferinţelor sale, forţa impersonală a coloritului, draperiile lipsite de adevăr şi de stil, capetele inexpresive, tonurile vinoase şi fără prea multă strălucire, toate aceste aproximaţii foarte respectabile, ne-ar oferi imaginea unui spirit format, dar mediocru. Ai spune că-i un excelent profesor, predînd admirabil lecţii prea admirabile şi prea grele pentru puterile sale. Cu toate acestea, el este mai mult decît atît. Mi-ajunge ca dovadă *Logodna mistică a Sfintei Ecaterina*, aflată la Muzeul din Bruxelles, în dreapta şi deasupra *Magilor* lui Rubens.

Am fost deosebit de impresionat de acest tablou. Datează din 1589 şi-i foarte îmbibat de sucul acela italienesc din care pictorul se înfruptase din belşug. Pe atunci, Vaenius avea treizeci şi trei de ani. Întors în ţara sa, el figurează aici la loc de cinste, ca arhitect şi pictor al principelui Alexandru de Parma. De la tabloul de familie aflat la Luvru şi datat 1584, pînă la acesta, adică în cinci ani, el face un pas uriaş. S-ar zice că amintirile sale italieneşti dormiseră cît timp a stat la Liège, în preajma principelui-episcop, şi se trezesc la curtea lui Farnese. Caracteristica acestui tablou, cel mai bun şi mai surprinzător produs al tuturor lecţiilor învăţate, este faptul că revelă un om prin intermediul multiplelor influenţe suferite, că indică cel puţin direcţia spre care se îndreaptă înclinaţiile sale native; aflăm astfel ce-ar fi putea să facă, văzînd mai desluşit din ce se inspiră. N-am să vi-l descriu; dar cum mi se părea că subiectul merită să zăbovim asupră-i, mi-am făcut cîteva însemnări şi le transcriu:

«Mai bogat, mai mlădios, mai puţin roman, deşi la prima vedere tonul rămîne roman. Judecînd după o

sfîntă Elisabeta este adorabilă. Are ochii plecaţi, profilul de-o castitate copilărească, frumosul gît bine legat, aerul candid al fecioarelor lui Rafael, umanizate de-o inspiraţie din Correggio şi de un sentiment personal foarte marcat. Părul blond ce se înneacă în carnaţia blondă, îmbinarea veşmintelor alb-gri, culorile ce se nuanţează sau se afirmă, se contopesc sau ies în evidenţă foarte capricios, potrivit unor legi noi şi urmînd fantazii proprii autorului, toate acestea vădesc un sînge pur italienesc transfuzat într-o vînă capabilă să-l reîmprospăteze. Toate acestea îl pregătesc pe Rubens, îl anunţă, duc spre el.»

«Desigur că există în această *Logodnă a Sfintei Ecaterina* destule elemente care să deschidă drumul şi să avînte un spirit atît de fin, un temperament atît de pasionat. Elementele, organizarea, petele de culoare, clar-obscurul, mlădiat, mai unduios; galbenul, care nu mai este acela al lui Tintoretto, deşi din el se trage; sidefiul carnaţiilor, care nu mai are aceeaşi consistenţă ca la Correggio, deşi păstrează savoarea acestuia; pielea nu chiar atît de groasă, carnea mai rece, graţia mai feminină, sau de o feminitate mai locală, fondurile foarte italieneşti, dar din care căldura a dispărut, în care dominanta roşie face loc dominantei verzi; infinit mai multă fantezie în repartizarea umbrelor, lumina mai difuză şi nu atît de riguros supusă arabescurilor formei, — iată cum transformase Vaenius amintirile sale italieneşti. Efortul de aclimatizare e foarte mic, dar totuşi există un asemenea efort. Rubens, pentru care nimic nu trebuia să se piardă, a găsit aşadar, intrînd la Vaenius, şapte ani mai tîrziu, în 1596, exemplul unei picturi deja foarte eclectică şi destul de emancipată. E chiar mai mult decît am fi aşteptat din partea lui Vaenius şi-n orice caz destul pentru ca Rubens să-i rămînă îndatorat pentru o influenţă morală, dacă nu pentru o amprentă efectivă.»

Precum se vede, Vaenius avea mai multă aparenţă decît fond, mai multă ordine decît bogăţii din născare, o excelentă instrucţiune, puţin temperament, nici umbră de geniu. Dădea exemple bune, el însuşi fiind o pildă vie

ce-i lipsea lui Vaenius. Nici cultură, nici politeţe, nici eleganţă, nici ţinută, nici supunere, nici echilibru, dar în schimb unele talente autentice, talente foarte viguroase. Sălbatec, iute la mînie, violent, necioplit, şi rămînînd întotdeauna aşa cum l-a făcut natura, atît în conduită cît şi-n operele sale. Era un om dintr-o bucată, spontan, poate un ignorant, dar era cineva: contrariul lui Vaenius, contrariul unui italian, un flamand prin rasă şi temperament, rămas flamand pînă la moarte. Împreună cu Vaenius, el reprezenta de minune cele două elemente, indigen şi străin, care de o sută de ani îşi împărţiseră spiritul Flandrei şi dintre care unul îl înăbuşise aproape cu totul pe celălalt. În felul său şi potrivit deosebirilor de epocă, el este ultimul vlăstar hrănit cu puternica sevă naţională, aceeaşi din care se formaseră în chip firesc şi clocotind de viaţă, potrivit cu spiritul fiecărui secol în parte, fraţii Van Eyck, Memling, Quentin Matsys, bătrînul Breughel şi toţi portretiştii. Pe cît se subţiase vechiul sînge germanic în vinele eruditului Vaenius, pe atît gîlgîia de bogat, pur, îmbelşugat în acest organism vînjos şi nu prea cultivat. Prin gusturile, instinctele şi obiceiurile sale, Van Noort întruchipa omul din popor. Era aprig la mînie şi, zice-se, mare iubitor de vinaţuri, avea o voce tunătoare, vorbirea bădărănoasă dar fără ascunzişuri, sinceritatea necruţătoare şi brutală; într-un cuvînt un om din popor din cap pînă-n picioare, mai puţin voioşia. Străin de lume ca şi de academii şi deopotrivă de necioplit într-un sens ca şi-n celălalt, dar pictor desăvîrşit prin facultăţile sale imaginative, prin ochi şi prin mînă, iute, vioi, de-o îndrăzneală ce nu se sfia de nimic, el avea două motive ce-l îndreptăţeau să cuteze mult: se ştia în stare să facă totul fără ajutorul nimănui, şi nu se sinchisea cîtuşi de puţin de ceea ce ignora[17].

Judecîndu-l după operele sale, acum foarte rare, şi din puţinul care ne-a rămas de pe urma unei sîrguincioase cariere de optzeci şi patru de ani, reiese că lui Van Noort îi plăcea tocmai ceea ce nu mai avea prea mare căutare în ţara lui: o acţiune chiar şi eroică, exprimată în reali-

şi viguroase, totul cam lipsit de nuanţe intermediare, într-o pastă îmbelşugată, aprinsă, strălucitoare şi şiroitoare. Tuşa era violentă, sigură şi exactă. Avea parcă un fel al său de-a izbi pînza şi de-a aşterne pe ea mai degrabă tonuri decît forme, care o făcea să răsune sub pensulă. Îngrămădea o sumedenie de figuri şi cît mai voluminoase, într-un spaţiu mic, le aşeza în grupuri abundente şi scotea din mulţimea lor un relief global ce se adăuga reliefului individual al lucrurilor. Tot ce putea sclipi, sclipea, fruntea, tîmplele, mustăţile, smalţul ochilor, dunga pleoapelor; şi prin acest fel de-a reprezenta acţiunea luminii crude asupra sîngelui, umezeala şi sclipirea pielii în arşiţa zilei care o dogoreşte, cu mult roşu biciuit cu mult argint, îşi silea parcă toate personajele la nu ştiu ce soi de îndeletnicire încordată, şi le dădea, ca să zic aşa, înfăţişarea unor oameni scăldaţi în sudoare.

Dacă aceste trăsături sînt exacte, şi cred că sînt, căci le-am observat într-o operă foarte caracteristică[18], e cu neputinţă să ignorăm înrîurirea pe care trebuie s-o fi avut asupra lui Rubens un astfel de om. Cu siguranţă că în vinele elevului curgea un sînge foarte înrudit cu al maestrului. El avea chiar aproape tot ce constituia originalitatea maestrului său, dar şi multe alte daruri în plus, din care aveau să rezulte extraordinara plenitudine şi nu mai puţin extraordinarul echilibru al acestui spirit ales. Rubens, s-a scris, era *liniştit şi lucid*, ceea ce vrea să spună că luciditatea lui izvora dintr-un bun simţ imperturbabil, iar liniştea din cel mai admirabil echilibru din cîte au domnit vreodată poate într-o minte omenească.

Nu-i mai puţin adevărat că între el şi Van Noort existau incontestabile legături de familie. Dacă am avea cumva vreo îndoială în această privinţă, n-ar trebui decît să ne uităm la Jordaens, condiscipolul şi dublura sa. Se poate ca la Rubens trăsătura de care vorbesc să fi pierit o dată cu vîrsta, cu educaţia; la Jordaens ea a stăruit sub extrema lui asemănare cu Rubens, în aşa fel că astăzi putem recunoaşte prin înrudirea dintre cei doi elevi

înţeles de acesta cum şi de spiritele delicate şi de principi? Oricum, natura pare să fi dibuit atunci cînd, între 1557 şi 1581, căuta tiparul în care aveau să se contopească elementele artei moderne din Flandra. Putem spune că ea a încercat cu Van Noort, a şovăit cu Jordaens şi n-a găsit ce-i trebuia decît o dată cu Rubens.

Sîntem în 1600. De-acum înainte Rubens se poate lipsi foarte bine de un maestru, dar nu şi de maeştri. El pleacă în Italia. Ce-a făcut acolo, se ştie. Îşi petrece acolo opt ani, de la douăzeci şi trei la treizeci şi unu. Se opreşte la Mantova, îşi începe activitatea de ambasador printr-o călătorie la curtea Spaniei, se întoarce la Mantova, trece prin Roma, apoi prin Florenţa, apoi prin Veneţia; din nou la Roma, pleacă la Genova, unde se şi stabileşte. Aici are relaţii cu principi, devine celebru, stăpîn deplin pe talentul său, dobîndeşte glorie, avere. Mama lui murind, se întoarce la Anvers, în 1609, şi se impune fără greutate drept primul maestru al timpului său.

III. RUBENS LA MUZEUL DIN BRUXELLES

Dacă aş scrie istoria lui Rubens, nu aici aş scrie primul ei capitol; m-aş duce să-l surprind pe Rubens la originile sale, în tablourile anterioare anului 1609, sau dacă nu, aş alege o oră hotărîtoare şi-atunci aş examina din Anvers această carieră atît de rectilinie, în care abia percepi unduirile unui spirit ce se dezvoltă în lărgime, îşi adînceşte drumurile, unde nu zăreşti niciodată incertitudinile şi contradicţiile unui spirit care se caută, şi trebuie să aveţi în vedere că răsfoiesc doar un fragment cu totul neînsemnat din această operă imensă. Sînt pagini răzleţe din viaţa lui care se oferă la întîmplare şi eu le accept aşa. De altfel, oriunde întîlnim un tablou bun de Rubens, vom constata că Rubens e prezent într-însul, nu spun sub toate aspectele talentului său, dar cel puţin sub unul dintre cele mai frumoase.

Muzeul din Bruxelles posedă şapte tablouri importante, o schiţă şi patru portrete. Chiar dacă atîta nu-i de ajuns pentru a-l judeca pe Rubens e totuşi destul pentru a ne oferi o idee grandioasă, variată şi exactă cu privire la valoarea lui. Împreună cu maestrul său, cu contemporanii, condiscipolii sau prietenii săi, el umple ultima travee a galeriei şi răspîndeşte acolo acea strălucire echilibrată, acea iradiaţie blîndă şi viguroasă ce constituie farmecul geniului său. Nici urmă de pedanterie, nici o afectare de măreţie vanitoasă sau de morgă supă-

Tablourile, deşi nedatate, aparţin, evident, unor epoci foarte diferite. Mulţi ani despart *Înălţarea Fecioarei* de cele două dramatice pînze reprezentînd pe *Sfîntul Liévin* şi *Calvarul lui Cristos*. Nu că ar exista la Rubens acele schimbări izbitoare care la majoritatea maeştrilor marchează trecerea de la o vîrstă la alta, şi pe care le numim manierele lor. Rubens a fost matur prea devreme, a murit prea neaşteptat pentru ca pictura lui să fi păstrat urma vizibilă a naivităţilor sale iniţiale, sau să fi resimţit cel mai mic efect al declinului. Era el însuşi încă din tinereţe. Îşi găsise stilul, forma, aproape întreaga tipologie, şi o dată pentru totdeauna, principalele elemente ale meşteşugului său. Mai tîrziu, o dată cu experienţa dobîndită, ajunsese la şi mai multă libertate; îmbogăţindu-se, paleta lui se temperase; obţinea tot mai mult cu eforturi tot mai mici, şi marile lui îndrăzneli, examinate îndeaproape, n-ar demonstra în fond decît măsura, ştiinţa, înţelepciunea şi prezenţa de spirit a unui desăvîrşit maestru, care se stăpîneşte pe cît se abandonează. La început picta cam subţire, cam lins, cam ţipător. Culoarea, cu suprafeţe sidefii, era mai sclipitoare, dar mai puţin sonoră; baza ei era mai puţin căutată, substanţa mai puţin delicată, sau mai puţin profundă. Se temea de tonul neutru, încă nu bănuia modul savant în care avea să-l folosească într-o bună zi. Deasemeni, către sfîrşitul vieţii sale, în plină maturitate, altfel spus în plină efervescenţă a minţii şi a meşteşugului său, a revenit la această manieră aplicată, relativ timidă. Aşa se face că niciodată n-am recunoaşte în micile tablouri de gen anecdotic pe care le-a făcut împreună cu prietenul său Breughel, ca să se mai învioreze în ultimii săi ani de viaţă[19], mîna puternică, nestăpînită sau rafinată care picta în acelaşi timp *Martiriul sfîntului Liévin*, *Magii* Muzeului din Anvers, sau *Sfîntul Gheorghe* din Biserica Saint-Jacques. La drept vorbind, spiritul nu s-a schimbat niciodată, şi dacă vrem să urmărim progresele vîrstei, trebuie să considerăm mai degrabă exteriorul omului decît evoluţia gîndirii sale, şi, mai ales, să nu consultăm decît operele capitale.

menea tuturor tablourilor de la această dată, este neted, cu o suprafață curată, nițel vitrificată. Tipurile mediocre sînt lipsite de naturalețe; paleta lui Rubens începe să răsune aici în anumite note dominante, roşul, galbenul, negrul şi griul, cu strălucire, dar strident. Asta cu privire la insuficiențe. Cît despre calitățile înnăscute, ele sînt aplicate magistral. Cîteva figuri de proporții mai mari aplecate peste mormîntul gol, toate culorile vibrînd deasupra unei găuri negre, — lumina distribuită în jurul unei pete centrale, amplă, puternică, sonoră, unduioasă, pierind în cele mai delicate demi-tente — în stînga şi-n dreapta, numai tonuri slabe, exceptînd două pete accidentale, două zone de forță orizontale, ce leagă scena de cadru, la jumătate din înălțimea tabloului. Jos treptele gri, sus un cer albastru venețian, cu nouri gri şi cețuri ce zboară; şi-n acest azur nuanțat, cu picioarele cufundate în fulgi azurii, cu capul într-o aureolă de lumină, Fecioara înveşmîntată într-un albastru palid, cu o mantie de un albastru întunecat şi cele trei grupuri înaripate de îngeri care o însoțesc cu sclipiri de sidef trandafiriu şi de argint. În colțul superior, aproape de zenit, un mic heruvim sprinten, bătînd din aripi, urcă drept în sus precum un fluture în lumină, şi goneşte în plin cer asemenea unui crainic mai iute decît ceilalți. Mlădiere, amploare, consistență a grupurilor, o minunată cuprindere a pitorescului în măreție, — cu excepția cîtorva imperfecțiuni, tot Rubens se află aici mai mult decît în germene. Nimic mai tandru, mai direct, mai reliefat. Un lucru desăvîrşit ca improvizație de pete fericit aşezate, ca viață, ca armonie pentru ochi : o adevărată sărbătoare de vară.

Cristos pe genunchii Fecioarei[20] este o operă cu mult posterioară, gravă, cenuşie şi neagră; Fecioara într-un albastru mohorît, Magdalena într-un veşmînt de culoarea sipicăi. Pînza a suferit mult din pricina transporturilor, fie în 1794 cînd a fost expediată la Paris, fie în 1815 cînd s-a întors de-acolo. Trecea drept una dintre cele mai frumoase opere ale lui Rubens şi nu mai este. Mă mărginesc să transcriu însemnările mele, care spun

şi al apoteozei. Verificînd data, bag de seamă că datează din 1634. Nu mă înşelasem atribuindu-l ultimilor ani ai lui Rubens, cei mai frumoşi.

Oare *Martiriul Sfîntului Liévin* datează din aceeaşi epocă?[22] E în orice caz în acelaşi stil; dar, oricît de cumplită ar fi tema, este mai vesel ca alură, factură şi colorit. Rubens l-a executat cu mai puţin respect decît *Calvarul*. În ziua aceea, paleta era mai rîzătoare, meseriaşul şi mai expeditiv, iar mintea lui mai puţin înclinată spre nobile elanuri. Uitaţi că-i vorba de un omor mîrşav şi sălbatec, de un sfînt episcop căruia tocmai i-a fost zmulsă limba, care varsă sînge şi se zvîrcoleşte în cumplite convulsii; uitaţi de cei trei călăi care-l schingiuiesc, unul ţinînd cuţitul însîngerat între dinţi, celălalt cu un cleşte uriaş în mîini şi întinzînd cîinilor hidoasa zdreanţă de carne; priviţi doar calul alb care se cabrează pe fondul cerului alb, sfita de aur a episcopului, etola sa albă, cîinii pătaţi cu negru şi cu alb, patru sau cinci tonuri de negru, două toce roşii, feţele aprinse, cu bărbi roşcovane, iar jur împrejur, pe cîmpul vast al pînzei, concertul încîntător de griuri, de azururi, de arginturi limpezi sau întunecate, şi nu veţi mai încerca decît sentimentul unei armonii radioase, cea mai admirabilă poate şi mai neaşteptată de care s-a folosit vreodată Rubens ca să exprime sau, dacă vreţi, ca să scuze o scenă de groază.

O fi căutat Rubens acest contrast? Era oare necesar pentru altarul pe care urma să-l împodobească în biserica iezuiţilor din Gand ca acest tablou să aibă ceva şi crîncen şi celest în acelaşi timp, să fie şi groaznic şi surîzător, să cutremure şi să consoleze? Cred că poetica lui Rubens adopta bucuros astfel de antiteze. Presupunînd de altfel că nici nu s-a gîndit la acest efect, însăşi temperamentul său i l-ar fi inspirat, fără ca el să fi vrut dinadins. E bine să ne obişnuim din capul locului cu unele contradicţii care se echilibrează între ele şi alcătuiesc un geniu aparte; mult sînge şi vigoare fizică, dar un spirit înaripat, un om care nu se teme de grozăvii, avînd un suflet tandru şi într-adevăr senin, urîciuni, brutalităţi, o absenţă totală de gust în forme şi o ardoare ce preschimbă urîciunea

vine în ajutorul desenatorului şi al gînditorului şi-i eliberează pe amîndoi. Drept care, multă lume nu-l poate urma în elanurile sale. Bănuim desigur o imaginaţie care se înalţă; dar nu vedem decît ceea ce-l leagă jos, de vulg, realul excesiv, muşchii umflaţi, desenul încărcat sau neglijat, tipurile groaie, carnea şi sîngele prea evidente. Nu vedem că el are totuşi anumite formule, un stil, un ideal, şi că aceste formule superioare, acest stil, acest ideal se află pe paleta lui.

Adăugaţi faptul că-i înzestrat cu un deosebit talent al elocvenţei. Limbajul său, ca să-l definim mai bine, e ceea ce am numi în literatură un limbaj oratoric. Atunci cînd improvizează, acest limbaj nu-i prea frumos; cînd şi-l cizelează, e magnific. Este prompt, neaşteptat, abundent şi înflăcărat; în orice împrejurare este deosebit de convingător. Rubens surprinde, uluieşte, inspiră repulsie, jigneşte, dar aproape întotdeauna convinge şi, atunci cînd e cazul s-o facă, te înduioşează ca nimeni altul. Sînt tablouri în faţa cărora te revolţi; sînt altele în faţa cărora plîngi, şi asta se întîmplă rar în toate şcolile. Are slăbiciunile, inegalităţile şi deasemeni flacăra comunicativă a marilor oratori. I se întîmplă să peroreze, să declame, să gesticuleze prea mult cu braţele lui uriaşe; dar sînt cuvinte pe care le rosteşte ca nimeni altul. În general, însăşi ideile sale sînt din acelea care nu se exprimă decît cu elocvenţă, gesturi patetice şi voce răsunătoare. Notaţi deasemeni că pictura lui e destinată pereţilor, altarelor văzute din nava bisericii, ea se adresează unui auditoriu vast şi ca atare trebuie să se facă auzită de departe, să izbească de departe, să cutremure şi să farmece de departe; obligaţia de-a insista, de a-şi exagera procedeele, de a-şi umfla vocea se impune aşadar. Există anumite legi ale perspectivei şi ca să zic aşa ale acusticii care domină această artă solemnă şi de largă audienţă. În acest gen de elocvenţă declamatorie, incorectă, dar foarte emoţionantă se integrează *Cristos vrînd să trăznească lumea*[23]. Lumea a căzut pradă viciilor şi crimelor, incendiilor, asasinatelor, violenţelor; un colţ de peisaj însufleţit, aşa cum numai Rubens ştie să picteze, ne suge-

de văduvă, se repede în calea lui Cristos şi-l opreşte. Nu-l imploră, nici nu-l roagă, nici nu-i porunceşte; se află înaintea lui Dumnezeu; dar vorbeşte cu Fiul ei. Îşi trage mantia neagră, despuindu-şi sînul generos şi imaculat, îl atinge cu mîna şi-l arată Celui pe care l-a hrănit. Dojana ei este irezistibilă. Putem critica totul în acest tablou pur pasional, executat dintr-odată: Cristos care-i doar ridicol, sfîntul Francisc care-i doar un biet călugăr speriat, Fecioara care parcă-i o Hecubă sub trăsăturile Helenei Fourment; însăşi gestul ei nu este lipsit de oarecare îndrăzneală, dacă ne gîndim la gustul lui Rafael sau chiar la gustul lui Racine. Nu-i mai puţin adevărat că nici la teatru, nici la tribună, şi-ţi aminteşti de amîndouă în faţa acestui tablou, nici în pictură, care-i adevăratul său domeniu, nu cred să fi aflat cineva multe efecte patetice de-o asemenea vigoare şi noutate.

Am să trec cu vederea, fără să-l păgubesc pe Rubens, *Înălţarea Fecioarei*, un tablou lipsit de suflet şi *Venus în fierăria lui Vulcan*, o pînză cam prea apropiată de Jordaens. Am să trec deasemeni cu vederea portretele, asupra cărora voi avea prilejul să revin. Cinci tablouri din şapte oferă, după cum vedeţi, o primă idee cu privire la Rubens şi care nu-i lipsită de interes. Presupunînd că nu l-am fi cunoscut, sau că l-am fi cunoscut numai din galeria Medicişilor din Luvru[24], şi exemplul ar fi cît se poate de prost ales, am începe să-l întrezărim sub adevărata sa înfăţişare, în spiritul său, cu meşteşugul său, cu imperfecţiunile sale şi cu puterea sa. De astăzi începînd, am putea conchide că nu trebuie comparat niciodată cu italienii, căci riscăm astfel să-l înţelegem prost şi să-l judecăm într-adevăr greşit. Dacă stil ideal înseamnă doar puritate şi frumuseţe transcrise în formule, atunci n-are stil. Dacă grandoare înseamnă elevaţie, pătrundere, forţa meditativă şi iniţiativa unui mare gînditor, atunci îi lipseşte grandoarea şi gîndirea. Dacă ne oprim la gust, atunci e lipsit şi de gust. Dacă vă place o artă stăpînită, concentrată, condensată, aceea a lui Leonardo, bunăoară, arta lui Rubens nu poate decît să vă irite cu obişnui-

ce în ce mai mult de modul sculptural, am cere tablourilor lui Rubens concizia, ţinuta rigidă, gravitatea calmă a picturii sale de debut, n-ar mai rămîne mare lucru din Rubens şi n-am vedea într-însul decît un ins care gesticulează, un om numai forţă, un soi de atlet impunător, de loc cultivat, un exemplu rău şi-n acest caz, aşa cum s-a spus, *îl saluţi cînd treci, dar nu te uiţi la el*[26].

E vorba să găsim aşadar un mediu aparte, în afara oricărei comparaţii, în care să situăm această glorie, care-i o glorie atît de legitimă. Şi trebuie găsit în lumea realului, aceea pe care o străbate ca maestru; şi, deasemeni, în lumea idealului, acel tărîm al ideilor clare, al sentimentelor, al emoţiilor în care inima şi deopotrivă spiritul său îl poartă într-una. Trebuie arătate bătăile de aripi prin care se menţine acolo. Trebuie să înţelegem că elementul său este lumina, că mijlocul său de exaltare e paleta, ţelul său, claritatea şi evidenţa lucrurilor. Nu-i destul să priveşti tablouri de Rubens ca un *dilettante*, nu-i destul ca ele să-ţi izbească spiritul, să-ţi farmece ochii. Există ceva în plus ce trebuie cercetat şi spus. Muzeul din Bruxelles este o introducere în subiect. Gîndiţi-vă că trebuie să mai trecem prin Malines şi prin Anvers.

IV. RUBENS LA MALINES

Malines este un mare oraş mohorît, pustiu, stins, îngropat la umbra bazilicilor şi a mănăstirilor sale într-o tăcere din care nimic nu-l poate scoate, nici industria sa, nici politica, nici controversele ce-şi dau uneori întîlnire aici. Acum, tocmai se sărbătoreşte jubileul* centenarului, prilej de procesiuni cu cavalcade, adunări religioase, adunări de breaslă şi flamuri. Toată această zarvă îl însufleţeşte timp de o zi. În ziua următoare, oraşul îşi reia somnul provincial. Străzile sînt puţin umblate, pieţele cu desăvîrşire pustii, numeroase mausolee de marmură neagră şi albă şi statui de episcopi în biserici, iar în jurul bisericilor, iarba măruntă a singurătăţilor ce creşte printre pietre. Pe scurt, în oraşul acesta metropolitan, aş spune necropolitan, numai două lucruri mai supravieţuiesc splendorii sale trecute, sanctuarele extrem de bogate şi tablourile lui Rubens. E vorba de celebrul triptic al *Magilor*, de la Saint-Jean şi de tripticul nu mai puţin celebru reprezentînd *Pescuitul miraculos*, ce aparţine bisericii Notre-Dame.

Închinarea Magilor este, după cum v-am prevenit, cea de a treia versiune a *Magilor* de la Luvru şi a *Magilor* de la Bruxelles. Elementele sînt aceleaşi, personajele principale textual aceleaşi, exceptînd o neînsemnată deosebire de vîrstă pe care o putem observa în capetele persona-

propria lui substanţă, iar cînd găsea tema rodnică în variaţiuni, de-a o relua în cîteva replici. Această temă a magilor sosiţi din cele patru zări ca să se închine unui copil lipsit de adăpost, născut într-o noapte de iarnă, sub acoperişul unui staul sărăcăcios şi răzleţ, era foarte pe placul lui Rubens pentru pompa şi contrastele sale. E interesant de urmărit dezvoltarea ideii iniţiale pe măsură ce-o încearcă, o îmbogăţeşte, o completează şi-o fixează. După tabloul din Bruxelles pentru care avea toate motivele să fie mulţumit, îi rămînea, se pare, s-o trateze încă şi mai bine, mai fastuos, mai liber, să-i pună acea floare a certitudinii şi a desăvîrşirii, care împodobeşte numai operele pe deplin mature. Ceea ce a şi făcut la Malines; după care a reluat subiectul, şi-a dat drumul şi mai mult, l-a îmbogăţit cu noi fantezii, uluind şi mai tare prin rodnicia resurselor sale, dar n-a făcut ceva mai bun. *Magii* de la Malines pot fi consideraţi drept expresia definitivă a acestui subiect şi drept unul dintre cele mai frumoase tablouri ale lui Rubens în acest gen de pînze cu înscenări spectaculoase.

Compoziţia grupului central este răsturnată de la dreapta spre stînga, dar, cu această singură excepţie o recunoşti în întregime. Tustrei magii sînt acolo: europeanul, ca şi la Bruxelles are părul alb, atîta doar că nu-i pleşuv; asiatul în roşu; etiopianul, credincios tipului său, zîmbeşte şi aici cum zîmbeşte şi aiurea, cu zîmbetul acela de negru candid, tandru, uluit, atît de fin observat la această rasă afectuoasă şi gata oricînd să-şi arate dinţii. Numai că şi-a schimbat rolul şi locul. E surghiunit în rîndul al doilea printre principii lumii şi ceilalţi figuranţi; turbanul alb pe care-l poartă la Bruxelles împodobeşte aici un frumos cap roşietic, de tip oriental, iar bustul e îmbrăcat în verde. Bărbatul în armură se află şi el de faţă, la jumătatea scării; e cu capul descoperit, blond trandafiriu şi fermecător. În loc să împiedice năvala mulţimii, şi să-i ţină piept, el execută o foarte reuşită contra-mişcare, se răsuceşte pentru a admira copilul şi depărtează printr-un gest pe nepoftiţii care se îmbulzesc pînă-n vîrful scării. Eliminaţi acest elegant cavaler de

Jur împrejurul său, totu-i alb; magul cărunt cu guler de hermelină, capul argintiu al asiatului, în sfîrşit turbanul etiopianului, — un cerc de argint nuanţat în roz şi aur pal. Restul este negru, roşcat sau rece. Capetele, de un roşu sîngeriu sau de un cărămiziu aprins, contrastează cu feţele albăstrii de-o răceală cu totul neaşteptată. Tavanul, foarte întunecat, se pierde în aer. O figură de un roşu sîngeriu în demi-tentă relevă, încheie şi susţine întreaga compoziţie legînd-o de boltă printr-un nod de-o culoare temperată, dar foarte precisă. Este o compoziţie ce nu poate fi descrisă, căci nu exprimă nimic formal, n-are nimic patetic, emoţionant, mai cu seamă literar. Ea farmecă spiritul, deoarece încîntă ochii; pentru un pictor, e o pictură nepreţuită. Ea trebuie să producă desigur multe bucurii rafinaţilor şi să uluiască pe bună dreptate chiar şi pe cei mai savanţi dintre ei. Trebuie să vezi cum trăieşte totul, cum mişcă, respiră, priveşte, acţionează, prinde culori, piere, se leagă de cadru şi se detaşează de el, moare acolo în zonele transparente, se instalează şi se echilibrează prin linii de forţă. Iar cît priveşte îmbinarea nuanţelor, bogăţia excepţională obţinută cu mijloace simple, violenţa anumitor tonuri, catifelarea altora, belşugul de roşu, fără ca prospeţimea ansamblului să fie astfel păgubită, cît priveşte legile ce prezidează asemenea efecte, rămîi de-a dreptul uluit.

La analiză, nu descoperi decît nişte formule foarte simple, puţine la număr două sau trei culori dominante al căror rol e explicabil, a căror acţiune este previzibilă, şi ale căror influenţe le cunoaşte astăzi oricine ştie să picteze. Aceste culori sînt întotdeauna aceleaşi în operele lui Rubens; la drept vorbind nu-i nici un secret la mijloc. Combinaţiile secundare le putem nota; metoda lui poate fi lesne enunţată; este atît de constantă şi atît de clară în aplicaţiile ei că pînă şi un şcolar, se pare, n-ar avea decît s-o urmeze. Nici un fel de lucru manual n-a fost vreodată mai uşor de prins, n-a fost mai lipsit de tertipuri şi de reticenţe, pentru că Rubens, mai mult decît oricare alt pictor, n-a făcut dintr-asta un mister,

numeşte inspiraţie, *har* sau *talent* şi înseamnă totul de fapt.

Iată ceea ce trebuie bine înţeles din capul locului, atunci cînd vorbim despre Rubens. Orice om de meserie sau străin de meserie, care nu înţelege importanţa *talentului* într-o operă de artă la toate gradele iluminării, inspiraţiei, fanteziei, nu prea-i chemat să guste esenţa subtilă a lucrurilor şi eu l-aş sfătui să nu se apropie niciodată de Rubens şi nici chiar de mulţi alţii.

N-am să mai stărui asupra voleţilor, care sînt totuşi superbi, şi nu numai din cea mai frumoasă epocă a sa, ci şi-n cea mai frumoasă manieră, brună şi argintată, cu alte cuvinte suprema expresie a bogăţiei sale. Vedem acolo un sfînt Ioan de-o rară măiestrie şi-o Herodiadă într-un gri închis, cu mînecile roşii, întruchipînd idealul său de feminitate.

părerea tabloul

Şi *Pescuitul miraculos* e un tablou frumos, dar nu cel mai frumos, cum se spune la Malines în cartierul Notre-Dame. Preotul de la Saint-Jean pare să fie de mea şi sincer o spun, nu greşeşte. De curînd, a fost restaurat; pentru moment, se află jos pe duşumea, într-o sală de clasă, proptit de un perete alb, sub un acoperiş de sticlă, ce-l scaldă în lumină, fără rame, în cruzia, în violenţa, în neprihănirea zilei sale dintîi. Examinat în sine, văzut de sus, cu atenţie şi într-adevăr în dezavantajul său, *Pescuitul miraculos* este un tablou, n-aş zice, grosolan, căci execuţia îi ameliorează întrucîtva stilul, dar *material*, admiţînd că acest cuvînt ar exprima ceea ce înţeleg eu, construcţia fiind ingenioasă, dar cam mărginită, comună. N-are acel nu ştiu ce care îi reuşeşte întotdeauna lui Rubens, chiar atunci cînd tratarea este banală, un accent, o anume graţie, o tandreţe, ceva ca un zîmbet frumos pentru care treci cu vederea trăsăturile cam greoaie. Cristos, surghiunit în dreapta, în culise, ca un accesoriu în acest tablou reprezentînd o scenă de pescuit, este insignifiant atît prin atitudine cît şi prin fizionomie, iar mantia lui roşie, care nu este de un roşu frumos, se profilează morocănos pe un cer albastru, pe care-l bănuiesc foarte alterat. Dacă ar fi să ne

matelot, o bonetă albastră, şi nu-i Rubens omul care să se înşele cînd e vorba de autenticitatea unui astfel de gest. Cît despre cele două torsuri despuiate, unul aplecat spre privitor, celălalt răsucit, spre fundul tabloului, şi unul şi celălalt văzute dinspre umeri, ele se numără printre cele mai celebre nuduri ale lui Rubens, prin libertatea şi siguranţa cu care sînt pictate, desigur numai în cîteva ceasuri, din prima mînă, într-o pastă îmbelşugată, limpede, egală, suculentă, nu prea fluidă,nu groasă, nici prea modelată, nici prea sonoră. Un Jordaens ireproşabil, fără roşuri excesive, fără reflexe; sau mai degrabă, prin felul în care vedea carnaţia şi nu *carnea*, cea mai bună lecţie pe care a putut să i-o dea acestuia marele său prieten. Pescarul cu cap de scandinav, cu barba în vînt, părul de aur, ochii limpezi pe faţa aprinsă, cu nişte cizme înalte de marinar şi bluzon roşu, e fulgerător. Şi cum se întîmplă de obicei în toate tablourile lui Rubens, unde roşul excesiv e folosit ca un calmant, tocmai acest personaj incendiar este elementul ce temperează restul, acţionează asupra retinei, şi-o predispune să vadă un ton verde în toate culorile învecinate. Notaţi de asemeni printre figurile secundare un flăcău înalt, un mus, în picioare, în cea de-a doua barcă, apăsînd o vîslă, îmbrăcat la nimereală, cu un nădrag gri, o vestă violacee prea scurtă, dezbumbată şi deschisă pe pîntecele gol.

Cu toţii sînt voinici, roşii, arşi de soare, tăbăciţi şi tumefiaţi de vîntoase, de la buricele degetelor pînă-n umeri, din frunte şi pînă-n ceafă. Toate sărurile pişcătoare ale mării au argăsit trupurile despuiate în aer liber, au iuţit sîngele, au congestionat pielea, au umflat vinele, au injectat carnea albă, într-un cuvînt le-au mînjit cu chinovar. Înfăţişarea lor e brutală, exactă, constatată chiar la faţa locului pe cheiurile Escaut-ului, de un om care vede totul în mare, care vede just, atît culoarea cît şi forma, care respectă adevărul cînd e expresiv, nu se sfieşte să spună pe şleau ceea ce trebuie spus pe şleau, îşi cunoaşte meseria dumnezeieşte şi nu se teme de nimic. Ceea ce-i într-adevăr extraordinar în acest tablou, mul-

Dificultatea nu-i să afli cum anume făcea, ci cum de putea face atît de bine făcînd astfel. Mijloacele sînt simple, metoda este elementară. *Pescuitul miraculos* e un frumos panou neted, curat şi alb asupra căruia a acţionat o mînă de-o sprinteneală magnifică, iscusită, sensibilă şi cumpătată. Frenezia pe care i-o presupui e mai degrabă un fel de-a simţi decît un fel de-a picta dezordonat. Pe cît e sufletul de înflăcărat şi spiritul întotdeauna gata să se avînte, pe atît de calm e penelul. Într-o astfel de organizare există un raport atît de exact şi relaţii atît de prompte între viziune, sensibilitate şi mînă, o asemenea desăvîrşită supunere a uneia faţă de celelalte, încît impulsurile fireşti ale minţii care dirijează par tresăririle instrumentului. Nimic mai amăgitor decît această febră aparentă, stăpînită, în virtutea unor calcule profunde şi slujită de un mecanism exersat în toate încercările. La fel se întîmplă şi cu senzaţiile ochiului şi prin urmare cu alegerea culorilor. Aceste culori sînt aşijderi foarte sumare şi nu par atît de complicate decît datorită efectelor obţinute de pictor cu ajutorul lor şi a rolului pe care le sileşte să-l joace. Nimic mai restrîns în ce priveşte numărul tentelor primare, mai calculat decît modul în care le opunem; nimic mai simplu de asemenea decît obiceiul în virtutea căruia le nuanţează şi nimic mai neaşteptat decît rezultatul produs. Nici unul din tonurile lui Rubens nu-i o raritate în sine. Luaţi de pildă roşul; e uşor să dictaţi formula lui: vermion şi ocru, foarte puţin rupt, în stare de prim amestec. Dacă veţi examina negrurile, ele sînt scoase de-a dreptul din borcanul cu negru de ivoriu şi servesc împreună cu albul pentru toate combinaţiile imaginabile ale griurilor sale surde şi ale griurilor sale catifelate. Albastrurile sînt nişte accidente; galbenurile, una dintre culorile pe care o simte şi-o foloseşte cel mai puţin bine, cînd o foloseşte ca tentă, şi exceptînd tonurile aurii, pe care le redă cu rară măiestrie în toată bogăţia lor caldă şi surdă, au menirea să joace, asemenea roşurilor, un dublu rol: în primul rînd de a face lumina să strălucească altundeva decît în alburi; în al doilea rînd, determină în preajma

descompuneri grizonante, obținute prin amestecuri spălăcite, toți intermediarii griului între negrul absolut și albul absolut; prin urmare, materii colorante puține și-o strălucire maximă a culorilor, un mare fast obținut cu puțină cheltuială, lumină fără excese de transparență, o sonoritate extremă cu numai cîteva instrumente, o claviatură pe care o neglijează pe trei sferturi aproape, dar o parcurge sărind multe note, iar la nevoie apasă pe cele două extremități : așa obișnuiește, ca să vorbim în limbajul amestecat al muzicii și al picturii, acest mare practician. Cine vede un singur tablou le cunoaște pe toate și cine l-a văzut pictînd o singură dată, l-a văzut pictînd aproape în toate momentele vieții sale.
Metoda este aceeași întotdeauna, același sînge rece, aceleași calcule. O premeditare calmă și savantă îndrumă spre efecte întotdeauna neașteptate. Nu prea poți să-ți dai seama de unde-i vine îndrăzneala, în ce moment anume se dezlănțuie și se abandonează. Oare atunci cînd execută o bucată violentă, un gest exagerat, un obiect care se mișcă, un ochi care scapără, o gură care strigă, un păr care se zbîrlește, o barbă care se înfoaie, o mînă care apucă, o spumă care șfichiuiește, neorînduiala unor veșminte, un vînt printre lucruri ușoare, sau incertitudinea unei ape mocirloase clipocind printre ochiurile năvodului? Oare atunci cînd întinde pe cîțiva metri de pînză o tentă aprinsă, cînd lasă roșul să se reverse-n valuri și tot ce împrejmuiește acest roșu e stropit cu reflexe? Sau, dimpotrivă, cînd trece de la o culoare violentă la altă culoare violentă, și circulă printre tonurile neutre, ca și cum materia aceasta rebelă și vîscoasă ar fi elementul cel mai maniabil cu putință? Cînd strigă în gura mare? Cînd modulează un sunet atît de subțirel încît abia-l percepi? Oare această pictură, ce dă fierbințeli celor care o văd, îl ardea pînă-ntr-atît pe cel din mîinile căruia țîșnea fluidă, sprintenă, firească, sănătoasă și pururea fecioară în orice clipă ai surprinde-o? Într-un cuvînt, unde-i efortul în această artă ce pare atît de încordată, fiind de fapt expresia intimă a unui spirit întotdeauna destins?

duie auditoriul cu atîta violență, pare cu neputință ca tocmai ei să stea calmi la pupitrul lor; așa se face că rămîi uluit văzîndu-i liniștiți, reculeși, urmărind cu atenție doar mișcarea baghetei de abanos ce-i susține, îi dirijează, dictează fiecăruia ce trebuie să facă, și care ea însăși nu-i decît agentul unui spirit treaz și al unei mari științe. La fel și la Rubens, în timpul execuției operelor sale există o baghetă de abanos ce comandă, conduce, supraveghează; există acea voință imperturbabilă, facultatea esențială care dirijează și ea niște instrumente deosebit de atente; adică facultățile auxiliare.

Vreți să ne întoarcem o clipă la tablou? E aici la îndemînă, și asta-i o ocazie pe care n-o întîlnești deseori și pe care n-o voi mai avea; nu vreau s-o pierd.

Execuția este din prima mînă, în întregime sau aproape; se vede după transparența anumitor frotiuri, la sfîntul Petru mai ales, după transparența marilor tente plate și întunecoase, de pildă corăbiile, marea și tot ce face parte din același element brun, bituminos ori verzui; se vede de asemenea după factura nu mai puțin agilă, deși mai aplicată, a fragmentelor ce impun o pastă densă și-o execuție mai generoasă. Strălucirea tonului, prospețimea și sclipirile sale, de aici se trag. Panoul cu un grund alb și neted conferă culorilor așternute deasupra direct acea vibrație proprie oricărei vopsele aplicate pe-o suprafață luminoasă, rezistentă și netedă. Mai densă, materia ar deveni noroioasă: mai zgrunțuroasă, ea ar absorbi o cantitate de lumină egală cu cea răsfrîntă, și ar trebui un efort îndoit pentru a obține aceeași luminozitate; mai subțire, mai timidă, sau umplînd conturele cu mai multă parcimonie, ar fi avut aspectul acela de email care, admirabil în anumite cazuri, nu s-ar potrivi totuși nici cu stilul lui Rubens, nici cu intenția deliberat romanescă a frumoaselor sale opere. Aici ca pretutindeni, măsura e desăvîrșită. Cele două torsuri, executate cu toată vigoarea pe care o îngăduie un nud de acest volum în condițiile unui tablou mural, n-au suferit nici ele prea multe reveniri ale pensulei.

accesorii, corăbii, valuri, năvoade, peşti, mîna aleargă şi nu stăruie. O vastă tentă din acelaşi brun, care se închide în partea de sus, se înverzeşte în cea de jos, se încălzeşte acolo unde există un reflex, prinde un luciu auriu acolo unde marea se scobeşte, coboară începînd de la bordul corăbiilor pînă la rama tabloului. În această materie abundentă şi lichidă, pictorul a găsit pentru fiecare obiect o viaţă proprie, i-a găsit viaţa, cum se spune în limbaj de atelier. Cîteva scîntei, cîteva reflexe puse cu un penel subţire şi iată marea. La fel şi năvodul cu ochiurile sale, cu scîndurile şi plutele sale, la fel şi peştii care se vînzolesc în apa noroioasă, şi care-s cu atît mai umezi cu cît sînt scăldaţi în însăşi culorile mării; la fel de asemenea picioarele lui Cristos şi cizmele matelotului strălucitor. Dacă v-aş spune acuma că acesta-i ultimul cuvînt al artei de-a picta atunci cînd ea este severă, iar spiritul, ochiul şi mîna intenţionează să exprime într-un stil de înaltă factură nişte lucruri ideale sau epice, dacă aş susţine că aşa trebuie acţionat în orice împrejurare, ar fi ca şi cum aş comenta ideile lui Pascal cu limbajul figurat, pitoresc şi dezinvolt al scriitorilor noştri moderni. În tot cazul, acesta-i limbajul lui Rubens, stilul său, şi prin urmare ceea ce convine propriilor sale idei.

Ceea ce uimeşte cînd reflectezi asupra lui este faptul că pictorul a meditat atît de puţin, faptul că după ce a conceput indiferent ce, şi a mers mai departe fără să se descurajeze, acest indiferent ce se preschimbă într-un tablou, faptul că nu-i niciodată banal în ciuda foarte puţinelor sale căutări, în sfîrşit faptul că folosind mijloace foarte simple ajunge să producă asemenea efect. Dacă ştiinţa paletei este extraordinară, sensibilitatea agenţilor săi nu este cu nimic mai prejos, şi o calitate pe care nu prea ai presupune-o în cazul său vine în ajutorul tuturor celorlalte: măsura, şi aş spune sobrietatea în maniera pur exterioară de a folosi pensula.

Sînt multe lucruri pe care le uităm astăzi, sau părem a nu le recunoaşte, sau pe care am încerca în van să le abolim. Nu prea ştiu de unde a dobîndit şcoala noastră

ericire, e o metodă necunoscută, iar în ceea ce-l priveşte pe Rubens, maestrul acreditat al fugii, cele mai violente tablouri ale sale sînt şi cele mai puţin încărcate. Nu spun că el ar fi subţiat în mod sistematic luminile, cum s-a procedat pînă la mijlocul secolului al şaisprezecelea, şi că ar fi îngroşat dimpotrivă tot ce era tentă puternică. Această metodă, încîntătoare în destinaţia sa iniţială, a suferit toate schimbările aduse ulterior de nevoia de idei şi de necesităţile sporite ale picturii moderne. Totuşi, dacă Rubens e departe de metoda pur arhaică, el este încă şi mai departe de practicile care se bucură de mare trecere de la Géricault încoace, pentru a cita exemplul recent al unui mort ilustru. Penelul alunecă şi nu se înfundă; niciodată nu tîrăşte în urma lui molozul acela cleios care se îngrămădeşte în punctul proeminent al obiectelor şi lasă impresia de relief pronunţat, pentru că însăşi pînza devine din acest motiv mai proeminentă. El nu încarcă, ci pictează; nu clădeşte, ci scrie; mîngîie, atinge uşor, apasă. De la o pastă bogată, aşternută cu generozitate, trece la trăsătura cea mai delicată, cea mai fluidă,avînd întotdeauna consistenţa sau transparenţa necesară, amploarea sau fineţea cuvenită bucăţii pe care o tratează, astfel încît belşugul sau economia pastei răspunde interesului local, greutatea sau extraordinara uşurinţă a penelului său fiind aşijderi mijloace de-a exprima mai exact ceea ce pretinde să insişti sau nu asupră-i.

Astăzi, cînd diverse şcoli îşi împart între ele şcoala noastră franţuzească şi cînd la drept vorbind nu poate fi vorba decît de nişte talente mai mult sau mai puţin aventuroase, fără doctrine temeinice, nimeni nu mai ţine seama dacă o pictură e bine sau rău executată. O sumedenie de întrebări subtile ne fac să uităm cele mai necesare elemente de expresie. Examinînd cu atenţie anumite tablouri contemporane, al căror merit ca tentativă cel puţin e deseori mai real decît ne închipuim, observăm că mîna nu mai este socotită ca fiind fără importanţă printre factorii care slujesc spiritul. Potrivit unor metode recente, a executa înseamnă a umple o

răspuns anticipat tocmai acestui contrasens. Împotriva aceleiaşi erori protestează şi Rubens cu o autoritate ce-ar putea avea totuşi oarecare şansă în plus să fie ascultată. Scoateţi din tablourile lui Rubens, eliminaţi din cel pe care îl studiez acum specificul, varietatea, proprietatea fiecărei tuşe, şi veţi elimina astfel un cuvînt de efect, un accent necesar, o însuşire fizionomică, îi veţi lua poate singurul element care spiritualizează atîta materie şi transfigurează urîciuni atît de frecvente, căci suprimaţi orice urmă de sensibilitate, şi, întorcîndu-vă de la efecte la cauza iniţială, ucideţi viaţa şi o transformaţi într-un tablou fără suflet. Mai că aş spune că o singură tuşă în minus duce la dispariţia uneia dintre caracteristicile artistului.

Acest principiu este atît de riguros încît într-o anumită categorie de lucrări nu există operă adînc simţită care să nu fie în chip firesc bine pictată şi orice operă în care mîna se exprimă fericit sau cu strălucire este prin însăşi acest fapt o operă ce ţine de creier şi dintr-însul purcede. În privinţa aceasta Rubens avea unele păreri pe care vi le recomand, dacă v-ar bate vreodată gîndul să nesocotiţi o trăsătură de pensulă oportun aplicată. În această uriaşă maşinărie aparent atît de brutală, nu există un singur detaliu, mic sau mare, care să nu fie inspirat de sentiment şi instantaneu transpus printr-o tuşă fericită. Dacă mîna nu ar alerga atît de iute, ea ar rămîne în urma gîndirii ; dacă improvizaţia ar fi mai puţin promptă, şi viaţa comunicată ar fi mai redusă; dacă execuţia ar fi mai şovăielnică sau mai greu de perceput, opera ar deveni impersonală în măsura în care şi-ar pierde vioiciunea şi spiritul. Luaţi în plus aminte că această nemaipomenită dexteritate, această iscusinţă degajată în jocul cu nişte materii ingrate, cu nişte instrumente rebele, această frumoasă mişcare a unei unelte ţinute cu dibăcie, eleganţa cu care o plimbă pe suprafeţele libere, dîra pe care o lasă acolo şi scînteile ce par să ţîşnească dintr-însa, toată această magie a marilor executanţi, care la alţii se transformă fie în manieră, fie în afectare, fie într-o mediocritate patentă, — nu-i în cazul său, şi v-o

îngîmfările acestui spirit nobil, semnul unei incontestabile măreţii. Şi acest semn exterior, pecetea pusă la urma urmelor pe gîndirea sa, e chiar amprenta mîinii sale.

Tot ce vă spun acum în multe fraze prea lungi, şi folosind prea des jargonul de specialitate pe care-i greu să-l eviţi, şi-ar fi găsit desigur un loc mai potrivit aiurea. Să nu vă închipuiţi că tabloul asupra căruia insist ar fi un exemplar desăvîrşit, ilustrînd cele mai frumoase calităţi ale pictorului. Rubens a conceput de obicei mai bine, a văzut mai bine şi a pictat cu mult mai bine; dar execuţia lui Rubens, destul de inegală în ceea ce priveşte rezultatele sale, nu variază prea mult în principiu, iar observaţiile făcute în legătură cu un tablou de calitate mijlocie se aplică în aceeaşi măsură, şi cu atît mai mult, celor mai bune producţii ale sale.

V. COBORÎREA DE PE CRUCE ŞI RĂSTIGNIREA

Anvers

Multă lume spune *Anvers;* dar sînt mulţi care spun de asemenea *patria lui Rubens*, iar această denumire exprimă încă şi mai exact de unde se trage tot farmecul acestor locuri: un mare oraş, un mare destin personal, o şcoală faimoasă, tablouri ultracelebre. Toate acestea impun respect şi închipuirea noastră se însufleţeşte ceva mai mult ca de obicei atunci cînd, în mijlocul *Pieţei verzi*, zărim statuia lui Rubens, iar ceva mai încolo străvechea bazilică unde sînt păstrate tripticurile care, omeneşte vorbind, l-au consacrat. Statuia nu-i o capodoperă; dar e el, la el acasă. Sub înfăţişarea unui om care n-a fost decît pictor, şi-i reprezentat ca atare, ea personifică fără doar şi poate singura regalitate flamandă ce n-a fost nici contestată, nici ameninţată şi desigur că nici în viitor nu va fi.

La extremitatea pieţei, vezi catedrala Notre Dame; apare din profil şi se desenează în toată lungimea ei printr-una din feţele sale laterale, cea mai mohorîtă, căci se află chiar în bătaia ploilor. Casele scunde şi zugrăvite în culori deschise dimprejur o fac să pară şi mai neagră şi mai mare. Ornamentaţia migălită, culoarea ruginie, acoperişul albastru şi lucios, turnul uriaş pe care sclipesc în piatra afumată de ceţurile Escaut-ului şi stihiile iernilor, discul de aur şi arătătoarele de aur ale ornicului

combinat o punere în scenă preliminară mai originală şi mai sugestivă. Drept care, zadarnic veţi fi trecut prin Malines şi Bruxelles, veţi fi văzut *Magii* şi *Calvarul*, vă veţi fi făcut despre Rubens o idee exactă, o idee bine cumpănită, ba chiar vă veţi fi îngăduit şi anume familiarităţi de analiză care să vă ajute să vă simţiţi mai la larg în preajma lui, căci la Notre-Dame n-o să intraţi ca la un muzeu.

E ora trei; chiar adineaori a bătut înaltul orologiu. Biserica-i pustie. Abia auzit, un paracliser îşi face de lucru prin naosurile liniştite, curate şi luminoase, aidoma celor reproduse de Peter Neefs[30], cu un sentiment inimitabil al singurătăţii şi măreţiei lor. Plouă şi ziua-i nestatornică. Licăre, apoi umbre se perindă pe cele două tripticuri aşezate fără nici o pompă în ramele lor subţiri de lemn cafeniu, pe zidurile reci şi netede ale transeptului, dar, în mijlocul luminilor ţipătoare şi-a umbrelor ce luptă s-o ia în stăpînire, această nobilă pictură pare şi mai rezistentă. Cîţiva copişti germani şi-au instalat şevaletele în faţa *Coborîrii de pe cruce;* în faţa *Răstignirii* nu-i nimeni. Acest simplu fapt exprimă destul de bine opinia lumii cu privire la cele două lucrări.

Sînt foarte admirate, aproape fără rezerve, ceea ce se întîmplă rar cînd e vorba de Rubens; dar admiraţiile sînt împărţite. Celebritatea şi-a ales *Coborîrea de pe cruce*. *Răstignirea* are darul de-a emoţiona mai mult prietenii pătimaşi sau mai convinşi ai lui Rubens. Într-adevăr, nimic mai deosebit decît aceste două opere, concepute la un interval de doi ani, inspirate de acelaşi efort spiritual şi totuşi purtînd pecetea cît se poate de limpede a două tendinţe. *Coborîrea de pe cruce* e din 1612, *Răstignirea* din 1610. Insist asupra datei, căci are importanţă : Rubens se întorcea la Anvers, şi le-a pictat, ca să zic aşa, de cum a coborît din corabie. Educaţia sa era încheiată. Venise chiar prea învăţat şi învăţătura asta era cam împovărătoare; avea s-o folosească făţiş, o dată pentru totdeauna, şi aproape imediat după aceea să se şi lipsească de ea. Bineînţeles, fiecare dintre maeştrii italieni pe care îi consultase îl povăţuia într-un sens destul de exclusiv.

său, dînd două idei contrarii şi totodată exacte despre el însuşi: aici exemplul cel mai magnific pe care-l avem cu privire la înţelepciunea sa, iar dincolo una dintre cele mai uluitoare imagini ale vervei şi elanurilor sale. La inspiraţia personală a pictorului, adăugaţi o influenţă italienească foarte vădită, şi astfel vă veţi explica şi mai bine preţul extraordinar pe care-l acordă posteritatea unor pagini ce pot fi socotite drept operele sale de maestru, fiind totodată primul act public din viaţa sa de şef de şcoală.

Am să vă spun cum se manifestă această influenţă, precum şi caracteristicile prin care o recunoaştem. Pentru început, mi-e destul să observ faptul că ea există, pentru ca fizionomia talentului lui Rubens să nu piardă nici una din trăsăturile sale în momentul precis cînd o examinăm. Nu că ar fi fost neapărat stingherit de cine ştie ce canoane, în care alţii în locul lui s-ar fi socotit închişi fără ieşire. Dimpotrivă, Dumnezeu ştie cu cîtă uşurinţă se mişcă printre ele, cu cîtă libertate le foloseşte, cu cît tact le deghizează sau le mărturiseşte, după cum preferă să scoată la iveală fie omul instruit, fie inovatorul. Totuşi, orice ar face, simţi romanistul care a petrecut cîţiva ani pe pămîntul clasic, care de-abia s-a întors de acolo şi încă n-a schimbat atmosfera. Mai păstrează nu ştiu ce amintire de călătorie, cu un miros străin în veşminte. Cu siguranţă că favoarea cu totul deosebită de care se bucură *Coborîrea de pe cruce* se datorează acestei plăcute miresme italieneşti. Într-adevăr, pentru cei care l-ar fi dorit pe Rubens şi niţel aşa cum este, dar şi mult aşa cum îl visează ei, tinereţea lui are aici o anume seriozitate, precum şi o floare de candidă maturitate studioasă ce va pieri curînd şi care-i unică. Nu-i cazul să vă mai descriu compoziţia. Ar fi greu să-mi citaţi alta mai populară ca operă de artă şi ca pagină de stil religios. Nu există nimeni care să nu păstreze vie în minte organizarea şi efectul tabloului, marea sa lumină centrală placată pe fonduri întunecoase, petele grandioase, compartimentele distincte şi masive. Se ştie că Rubens a preluat ideea iniţială a acestei compoziţii din Italia

supliciu plin de noblețe. Totul e reținut, concis, laconic, precum o pagină de scriptură.
Nici gesturi violente, nici urlete, nici grozăvii, nici prea multe lacrimi. Hohotul de plîns al Fecioarei e abia schițat, şi durerea intensă a dramei e exprimată printr-un gest de mamă nemîngîiată, printr-un chip înlăcrămat şi nişte ochi înroşiți. Cristos este una din cele mai elegante figuri imaginate de Rubens pentru a picta un Dumnezeu. El are nu ştiu ce grație prelungă, subțiratică, unduioasă, care-i conferă toate farmecele gingaşe ale naturii şi toată distincția unui frumos studiu academic. Proporția e subtilă, gustul desăvîrşit, desenul la înălțimea sentimentului.
N-ați uitat desigur efectul acestui trup mare şi niței deşelat, al cărui cap mic, slab şi delicat a căzut pe umăr, atît de livid şi de-o limpezime desăvîrşită în paloarea sa, nici crispat, nici contorsionat, din care a dispărut orice durere şi care pogoară cu atîta beatitudine întru odihna de-o clipă, în frumusețile stranii ale morții celor drepți. Amintiți-vă cît de greu atîrnă trupul şi gingăşia cu care-i susținut, înfățişarea istovită cu care alunecă de-a lungul giulgiului, iubirea înspăimîntată cu care-i primit de brațe întinse şi de mîini femeieşti. Oare poate fi ceva mai emoționant? Unul din picioarele sale, un picior vînăt şi stigmatizat, întîlneşte în josul crucii umărul gol al Magdalenei. Nu se sprijină într-însul, abia ce-l atinge. Contactul este insesizabil; mai mult se ghiceşte.
Ar fi fost o profanare să stăruie asupra acestui detaliu, dar şi o prea mare cruzime să-l omită. Toată sensibilitatea ascunsă a lui Rubens e în acest contact imperceptibil care spune atîtea lucruri, le respectă pe toate şi ne înduioşează.

Păcătoasa e admirabilă. Aceasta-i fără doar şi poate cea mai bună bucată din tablou ca factură, cea mai delicată, cea mai personală, şi totodată una dintre cele mai bune pe care le-a executat vreodată Rubens în toată cariera lui atît de rodnică în invenții feminine. Personajul acesta încîntător are o legendă; şi cum de n-ar avea-o, cînd însăşi

roase, îți închipui anticipat farmecul strălucitor şi atît de aparte al acelei frumoase Hélène Fourment, .cu care s-a căsătorit douăzeci de ani mai tîrziu.

Din tinerețe şi pînă-n ultimii săi ani de viață, un tip tenace pare să se fi cuibărit în inima lui Rubens, un ideal statornic a bîntuit drăgăstoasa şi credincioasa lui imaginație. Îi place să-l picteze, îl întregeşte, îl desăvîrşeşte; îl urmăreşte oarecum de-a lungul celor două căsnicii, şi-l repetă mereu în operele sale. Toate femeile lui Rubens seamănă şi cu Isabelle şi cu Hélène, oricare din ele i-ar fi slujit drept model. În prima, a pus o trăsătură parcă presimțită a celei de a doua; în cea de a doua, a strecurat parcă amintirea de neşters a primei. La data la care ne aflăm, una dintre ele se află în preajma lui şi-l inspiră, cealaltă nici nu s-a născut, şi totuşi el o ghiceşte. Viitorul a şi început să se amestece cu prezentul, realul cu ideala divinație. Imaginea apare din capul locului în dubla ei formă. Nu numai că e încîntătoare, dar nu-i lipseşte nici o singură trăsătură măcar. Nu s-ar putea spune oare că fixînd-o astfel de la bun început, Rubens a vrut s-o întipărească pentru totdeauna în memoria lui şi-a tuturora?

De altfel, e singura grație mondenă cu care a înfrumusețat acest tablou sobru, cam monahal, absolut evanghelic, dacă înțelegem printr-asta gravitatea sentimentului şi-a manierei, şi ne gîndim totodată la constrîngerile pe care a trebuit să şi le impună un spirit ca al său. În această împrejurare, e lesne de ghicit, o bună parte din rezerva lui se trage deopotrivă din educația italienească şi din respectul pe care-l acorda subiectului tratat.

Pînza e întunecată în ciuda zonelor luminoase şi-a albului extraordinar din giulgiu. În ciuda reliefurilor, pictura este *plată*. Tabloul este construit pe bază de tonuri întunecate deasupra cărora sînt dispuse ample lumini crude, de loc nuanțate. Coloritul nu-i prea bogat; e suculent, susținut, precis calculat pentru a acționa de la distanță. El construieşte tabloul, îl încadrează, îi exprimă atît părțile slabe cît şi cele viguroase şi nu urmăreşte cîtuşi de puțin să-l înfrumusețeze. Se compune dintr-un

de nuanţare, datorită unor variaţiuni de valori imperceptibile. Nici un fel de luciu, nici o diviziune în lumini, ici colo un detaliu în zonele întunecate. Totul este de-o amploare şi de-o rigiditate unică. Marginile sînt înguste, demi-tentele scurte, exceptîndu-l pe Cristos, unde grundul ultramarin a răzbit şi face astăzi nişte pete inutile. Materia e netedă, compactă, aşternută uşor şi cu prudenţă. De la distanţa de la care îl examinăm, lucrul mîinii dispare, dar îţi dai uşor seama că-i excelent şi îndrumat cu multă siguranţă de un spirit deprins cu obişnuinţele alese, pe care le urmează întocmai, îşi dă toată silinţa şi vrea să facă ceva temeinic. Rubens îşi aminteşte, se supraveghează, se temperează, e stăpîn deplin pe toate forţele sale, le subordonează şi nu le foloseşte decît pe jumătate[31]. În ciuda constrîngerilor, avem de-a face cu o creaţie de-o originalitate unică, seducătoare, viguroasă. De aici va scoate Van Dyck cele mai bune idei ale sale de factură religioasă. Philippe de Champaigne[32] nu va imita, mi-e teamă, decît părţile ei slabe, şi va compune cu ajutorul lor stilul său franţuzesc. Voenias trebuie s-o fi aplaudat. Ce-o fi gîndit Van Noort despre ea? Jordaens la rîndul său, nu l-a urmat pe aceste drumuri noi decît atunci cînd colegul său de atelier a devenit şi mai categoric Rubens. Unul din panourile laterale, reprezentînd *Vizita Sfîntei Fecioare la Sfînta Elisabeta* e delicios din toate punctele de vedere. Nimic mai sever şi mai fermecător, mai sobru şi mai bogat, mai pitoresc şi de-o mai nobilă familiaritate. Nicicînd nu pusese Flandra atîta bonomie, graţie şi naturaleţe pentru a se înveşmînta în stil italienesc. Tiţian a oferit gama, a dictat întrucîtva tonurile; tot el a colorat arhitectura într-un brun castaniu, a sugerat frumosul nour gri ce luceşte la înălţimea cornişelor, poate şi azurul verzui care produce atîta efect printre coloane; dar Rubens e cel care a găsit Fecioara pîntecoasă, cu talia arcuită, în veşmintele ei ingenios combinate din roşu, arămiu şi albastru închis, cu o imensă pălărie flamandă pe cap. El a desenat, pictat, colorat, mîngîiat cu ochiul şi penelul frumoasa ei mînă luminoasă şi catifelată, ca o floare rozalbă[33] pe balustrada neagră de fier;

cu siguranţă că da, dacă-i vorba de propria sa metodă. Comparînd panoul central al *Coborîrii de pe Cruce* şi *Răstignirea*, care împodobeşte transeptul dinspre nord, constatăm că totul diferă; punctul de vedere, tendinţele, semnificaţia, ba chiar şi metodele întrucîtva; pînă şi influenţele de care cele două opere se resimt în chip diferit. O singură privire ajunge pentru a vă da seama de aceasta. Raportîndu-ne la momentul cînd au apărut aceste pagini semnificative, vom înţelege că, dacă una dintre ele a satisfăcut mai deplin, a convins mai mult, cealaltă trebuie să fi uimit şi mai mult încă, lăsînd aşadar să se întrezărească ceva cu mult mai nou.

Mai puţin desăvîrşită pentru faptul că e mai agitată şi nu conţine nici un personaj atît de seducător ca *Magdalena*, *Răstignirea* e mult mai grăitoare în ce priveşte iniţiativa lui Rubens, elanurile, îndrăznelile, reuşitele sale, într-un cuvînt efervescenţa acestui spirit plin de fervoare cînd e vorba de noutăţi şi proiecte. Ea lasă să se întrezărească o carieră mai cuprinzătoare. Poate că execuţia nu-i tocmai magistrală; oricum, ea vesteşte un maestru mult mai original, aventuros şi puternic. Desenul e mai rigid, mai rudimentar, forma mai violentă, modelajul mai puţin simplu şi mai afectat; dar coloritul începe să aibă acea văpaie profundă şi rezonanţa ce vor constitui marea resursă a lui Rubens atunci cînd va renunţa la intensitatea tonurilor în favoarea strălucirii lor. Presupuneţi culoarea mai sclipitoare, conturul mai mlădios, linia care-l marchează nu chiar atît de aspră; eliminaţi grăuntele acela de rigiditate italienească ce-i doar un soi de convenţie mondenă şi de ţinută gravă deprinse în timpul călătoriilor sale; nu priviţi decît ceea ce-i specific la Rubens, tinereţea, înflăcărarea, convingerile deja mature, şi nu va lipsi decît foarte puţin pentru ca să aveţi în faţa ochilor un Rubens de zile mari, cu alte cuvinte primul şi ultimul cuvînt al manierei sale impetuoase şi rapide. O singură clipă de delăsare, şi acest tablou, relativ auster, ar fi putut deveni unul dintre cele mai turbulente din cîte a pictat. Chiar şi aşa, cu tonurile sale de chihlimbar întunecat, cu umbrele sale,

doi paznici călare, şi aici mila n-are ce căuta. În centru toţi urlă, hulesc, înjură, tropăie. Trudind ca nişte brute, călăi cu mutre de măcelari împlîntă crucea în pămînt şi-o înalţă drept pe pînză. Braţele se crispează, funiile se încoardă, crucea se clatină, dar încă n-a ajuns decît la jumătatea drumului ei. Moartea e sigură. Un om cu mîinile şi picioarele pironite suferă, agonizează şi iartă; fiinţa lui şi-a pierdut orice libertate, nu-şi mai aparţine; o fatalitate crîncenă a pus stăpînire pe trupul său; doar sufletul scapă : o dovedesc ochii daţi peste cap cu privirea întoarsă dinspre pămînt şi aţintită spre ceruri, căutîndu-şi altundeva certitudinile. Pictorul exprimă aici toată dezlănţuirea turbată a furiei omeneşti şi rîvna cu care se poate făptui o fărădelege, ca om care cunoaşte efectele mîniei şi ştie cum se manifestă patimile bestiale. Examinaţi apoi cu şi mai multă atenţie felul cum ştie să reprezinte toată blîndeţea martirului care se jertfeşte şi voluptatea pe care o gustă în propria sa moarte.

Cristos se află în lumină; într-o jerbă îngustă, el rezumă aproape toate lucirile risipite în tablou. Din punct de vedere plastic, nu ajunge la valoarea celui din *Coborîrea de pe cruce.* Desigur că un pictor roman ar fi corectat stilul. Un gotic ar fi vrut oasele mai proeminente, muşchii mai încordaţi, încheieturile mai precise, întreaga structură mai descărnată sau măcar mai fină. După cum ştiţi, Rubens avea o înclinaţie deosebită pentru formele pline şi sănătoase, înclinaţie ce ţinea de felul său de-a simţi, şi mai mult încă, de maniera sa de-a picta, şi fără de care ar fi trebuit să-şi modifice majoritatea formulelor. Cu această rezervă, valoarea personajului este inestimabilă; nimeni afară de Rubens nu l-ar fi imaginat astfel, în locul pe care-l ocupă, într-o accepţiune atît de vădit pitorească. Şi mă întreb privindu-i capul frumos, inspirat şi bolnav, viril şi blînd, cu părul lipit de tîmple, cu ochii sclipind de lumini cereşti, cu sudorile şi elanurile sale, îndurerat şi extatic, care maestru sincer, chiar şi-n epoca de glorie a Italiei, n-ar fi fost izbit de asemenea forţă expresivă atunci cînd ea atinge asemenea intensitate şi n-ar fi recunoscut aici un ideal absolut nou de artă

execuției sale: desen interior sau exterior, colorit, factură. Nu va mai fixa atît de apăsat conturele ce trebuie să dispară, nu va mai curma atît de neașteptat umbrele ce trebuie să se dizolve; va avea mlădieri care aici încă nu există; va folosi expresii mai sprințare, un limbaj cu întorsături mai patetice și mai personale. Va concepe oare ceva mai energic și mai deslușit decît diagonala inspirată ce taie compoziția în două, lăsînd-o întîi într-un echilibru șovăielnic, pentru ca s-o înalțe apoi și s-o îndrepte spre culme, în zborul acela activ și hotărît al unei idei mărețe? Va descoperi oare ceva mai reușit decît aceste stînci mohorîte, acest cer stins, această imensă figură albă strălucind peste tenebre, imobilă și totuși dinamică, împinsă printr-un impuls mecanic de-a curmezișul pînzei, cu mîinile pironite, cu brațele oblice larg desfăcute într-un amplu gest de îndurare ce le face să se legene deasupra unei lumi oarbe, negre și haine? Admițînd că am pune la îndoială puterea unei linii fericite, valoarea dramatică a unui arabesc și a unui efect, admițînd în sfîrșit că ne-ar lipsi exemple care să certifice frumusețea morală a unei concepții pitorești, acest tablou ar fi destul pentru a ne convinge.

Cu această pictură originală și bărbătească își semnalează întoarcerea din Italia tînărul, care-și părăsise țara încă din primul an al secolului. Lumea afla astfel tot ce dobîndise în călătoriile sale, natura și calitatea studiilor întreprinse acolo, și mai presus de orice, omenia cu care înțelegea să le folosească; și nimeni nu s-a îndoit de destinul său, nici cei pe care pictura lui i-a uluit ca o revelație, nici cei pe care i-a năucit ca un scandal, cărora le-a dat peste cap doctrinele și care au atacat-o, nici cei pe care i-a convertit și i-a entuziasmat. În ziua aceea, numele lui Rubens a fost consfințit. Azi încă, nu lipsește mult pentru ca această operă de debut să pară tot atît de desăvîrșită pe cît păruse și fusese de hotărîtoare. Ba chiar există aici ceva cu totul aparte, un fel de suflu copleșitor, pe care de altfel îl veți găsi rareori în alte opere ale lui Rubens. Un entuziast ar scrie *sublim*, și n-ar greși, cu condiția să precizeze semnificația cuvenită

acea vocație a apoteozelor care-l înalță, despre fervoarea intelectuală care-l stăpînește pînă-ntr-atît încît riscă să-l deformeze cu prea plinul ei. Toate acestea ne duc la o definiție și mai completă încă, la un cuvînt pe care am să-l rostesc acum și care ar exprima totul: Rubens este un *liric*, cel mai liric dintre toți pictorii. Și dacă veți numi lirism promptitudinea sa imaginativă, intensitatea stilului, ritmul sonor și progresiv, amploarea acestui ritm, traiectul său ca să zic așa vertical, nu veți fi departe de adevăr.

Există în literatură o modalitate cu precădere eroică numită *odă*. După cum știți, ea este tot ce poate fi mai sprințar și mai scînteietor în formele variate ale limbajului metric. Niciodată nu are nici prea multă amploare, nici prea mult elan în mișcarea ascensională a strofelor, nici prea multă lumină pe culmea lor. Ei bine, v-aș putea cita cutare pictură de Rubens concepută, scandată, iluminată precum cele mai nobile bucăți în formă pindarică. *Răstignirea* mi-ar oferi primul exemplu, exemplu cu atît mai izbitor cu cît totul aici îl încuviințează, iar subiectul însăși merită cu prisosință acest fel de exprimare. N-aș comite un exces de subtilitate dacă v-aș spune că această pagină pur spontană e scrisă de la un cap la altul la modul numit în retorică *sublim*, — începînd cu liniile fulgerătoare ce-o străbat, ideea care se iluminează pe măsură ce se apropie de vîrf, pînă la inimitabilul cap de Cristos, care-i nota culminantă și expresivă a poemului, nota scînteietoare, cel puțin în ceea ce privește ideea conținută, cu alte cuvinte strofa supremă.

VI. RUBENS LA MUZEUL DIN ANVERS

N-apuci să intri bine în primul salon al muzeului din Anvers şi Rubens îţi şi iese în întîmpinare: în dreapta, o *Închinare a magilor*, o pînză vastă, în maniera sa expeditivă şi savantă, pictată, zice-se, în treisprezece zile, în preajma lui 1624, adică în cei mai frumoşi ani de maturitate; în stînga, un imens tablou de asemeni celebru, o reprezentare a Patimilor lui Cristos, intitulată *Împlîntarea suliţei*. Ţi-arunci privirea asupra galeriei de vizavi, şi la dreapta, la stînga, zăreşti de departe o pată unică, puternică şi suavă, onctuoasă şi caldă, — tablouri de Rubens şi iar tablouri de Rubens. Începi cu catalogul în mînă. Admiri totdeauna? Nu totdeauna. Rămîi rece? Mai niciodată.

Transcriu însemnările mele: *Magii*, a patra versiune, începînd cu cea din Paris, de astă dată cu importante modificări. Tabloul nu-i atît de conştiincios studiat ca cel din Bruxelles, nu atît de desăvîrşit ca cel din Malines, dar, în schimb, mai îndrăzneţ, vădind o ţinută, o amploare, o încredere în sine şi un echilibru pe care pictorul l-a depăşit rareori în operele sale calme. Un adevărat tur de forţă, dacă te gîndeşti mai ales la rapiditatea acestei execuţii de improvizator. Nici un gol, nici o violenţă; o vastă demi-tentă deschisă şi lumini potolite ce învăluie toate figurile sprijinite una de alta, toate în culori vizi-

de păun, magul african este o figură absolut inedită, în fața căreia desigur că Tintoretto, Tițian, Veronese ar fi aplaudat. În stînga, pozează solemn doi cavaleri uriași, într-un foarte bizar stil anglo-flamand, o rară pată de culoare în acest tablou compus într-o armonie surdă de negru, albastru verzui, brun și alb. Adăugați silueta cămilarilor nubieni, a oamenilor din suită, bărbați purtînd căști, negri, cu toții în lumina cea mai amplă, mai transparentă, mai firească. Pînze de păianjen plutesc printre stîlpii de lemn ce susțin acoperișul; jos de tot, capul de bou — un frotiu obținut în bitumuri, din cîteva trăsături de pensulă — n-are mai multă importanță decît o simplă semnătură pusă la repezeală, și-i executat de altfel în consecință. Copilul e fermecător și poate fi citat ca una din cele mai frumoase compoziții pur pitorești a lui Rubens, supremă expresie a științei sale de colorist, a îndemînării sale de practician, atunci cînd viziunea lui era clară și instantanee, mîna rapidă și meticuloasă, iar triumful vervei și al științei, într-un cuvînt încrederea în sine, nu presupunea prea multe dificultăți.

Implîntarea suliței e un tablou descusut, cu goluri mari, un colorit acid și imense pete cam arbitrare, frumoase în sine, dar așezate în raporturi îndoielnice. Două zone mari de roșu prea compacte, nesusținute, năucesc privitorul prin prezența lor mult prea stridentă. Fecioara e foarte frumoasă, cu toate că atitudinea ei este banală, Cristos e insignifiant, sfîntu Ioan foarte urît, sau foarte alterat, sau foarte repictat[34]. Cum se întîmplă deseori la Rubens, ca și la pictorii de scene pitorești și patetice, cele mai bune bucăți sînt cele pe care imaginația artistului le-a îndrăgit în mod accidental, cum ar fi bunăoară capul expresiv al Fecioarei, cei doi tîlhari zvîrcolindu-se pe cruce, și, poate în primul rînd, soldatul cu cască și platoșă neagră, care coboară scara proptită de crucea tîlharului cel rău, și se răsucește ridicînd capul. Armonia cailor, gri și murg, decupați pe cer, e magnifică. Într-un cuvînt deși aflăm aici bucăți de-o excepțională calitate, un temperament de mare clasă, deși în

linsă şi decolorată, conţinînd deja germenele stilului său în reprezentarea formelor omeneşti, a tipologiei sale în reprezentarea feţelor personajelor, şi vădind totodată supleţea mîinii sale. Toate celelalte calităţi nu sînt formate încă, şi dacă tabloul gravat începe să aducă mult a Rubens, pictura nu vesteşte aproape nimic din ceea ce avea să fie Rubens zece ani mai tîrziu.

Cristos pe paie, foarte celebru, prea celebru, nu-i mult mai izbutit, nici mai somptuos şi nici nu pare să vădească mai multă maturitate, deşi a fost pictat mulţi ani mai tîrziu. E la fel de lins, rece şi într-o pastă subţire. Simţi un abuz de îndemînare, folosirea unei practici curente, ce n-are nimic deosebit şi-a cărei formulă s-ar putea dicta astfel: un vast frotiu bătînd spre gri, o carnaţie în tonuri deschise şi lustruite, mult ultramarin în demitentă, exces de vermion în reflexe, o pictură superficială şi din prima mînă, pe un desen inconsistent. Totul este lichid, fluid, lunecos şi neglijent. Şi cînd în acest gen de cursiv Rubens nu-i foarte frumos, atunci nu-i nici măcar frumos.

Cît despre *Toma Necredinciosul*, aflu în însemnările mele această observaţie scurtă şi ireverenţioasă: «Ăsta-i un Rubens? ce eroare!»[36]

Educaţia Fecioarei[37], este cea mai fermecătoare fantazie decorativă cu putinţă, un mic panou destinat unui oratoriu sau unui apartament, adresîndu-se mai mult ochiului decît spiritului, dar de-o graţie, de-o tandreţe şi de-o bogăţie neasemuit de gingaşe. Un negru frumos, un roşu frumos, iar în cîmpul de azur al cerului nuanţat în tonuri jucăuşe de sidef sau de argint, doi îngeri trandafirii, ca două flori. Eliminaţi figurile sfintei Ana şi a sfîntului Ioachim, păstraţi doar Fecioara cu cele două figuri înaripate ce-ar putea pogorî tot atît de bine din Olimp sau din Paradis, şi veţi obţine unul din cele mai încîntătoare portrete de femei din cariera lui Rubens, conceput şi ornat ca un portret alegoric, destinat să împodobească un altar.

În *Fecioara cu papagal*[38] se simte Italia; tabloul aminteşte Veneţia, iar gama, forţa, alegerea şi natura intrinsecă a

Dame şi cu o emoţie pe care n-am s-o ascund, mă grăbesc să ajung în faţa unui tablou ce nu se bucură, cred, de prea multă faimă, ceea ce nu-l împiedică să fie o capodoperă uimitoare, cinstind geniul lui Rubens mai mult, poate, decît oricare altă creaţie de-a sa. Vreau să vorbesc despre *Împărtăşania sfîntului Francisc din Assisi.*

Un om care-i pe moarte, un preot care-i întinde ostia, cîţiva călugări adunaţi în jurul său, care-l sprijină, îl susţin şi plîng, — atîta tot. Sfîntul este gol, preotul într-un patrafir de aur, foarte uşor nuanţat cu carmin, cei doi diaconi ai preotului în etole albe, călugării în rasă de aba de culoare închisă, brună sau cenuşie. Ca decor, o arhitectură îngustă şi sumbră, un baldachin roşietic, un petec de cer albastru, iar în această spărtură de azur, chiar deasupra sfîntului, trei îngeri trandafirii care zboară ca nişte păsări cereşti, formînd o cunună luminoasă şi plină de gingăşie. Elementele constitutive sînt cît se poate de simple, culorile cît se poate de grave, armonia cît se poate de severă. Dacă veţi rezuma tabloul dintr-o privire fugară, nu veţi desluşi decît o vastă pînză bituminoasă, într-un stil auster, în care totul este surd, exceptînd trei accidente care se văd clar de la distanţă: sfîntul descărnat şi livid, ostia spre care se apleacă, şi, sus, în vîrful acestui triunghi de-o expresivitate atît de înduioşătoare, licărul roz şi azuriu al veşniciilor preafericе, un surîs de cer întredeschis de care, vă asigur, avem nevoie.

Nici alaiuri, nici decoruri, nici zarvă, nici gesturi impetuoase, nici costume elegante, nici un fel de adaos graţios, sau inutil, nimic în afara vieţii de mănăstire surprinsă în momentul ei cel mai solemn. Un om agonizează istovit de vîrstă, de o viaţă de sfînt; şi-a părăsit culcuşul de cenuşă, a cerut să fie dus la altar şi vrea să moară acolo primind ostia, se teme să nu moară cumva înainte ca ostia să-i fi atins buzele. Se căzneşte să îngenunchieze şi nu izbuteşte. Toate mişcările îi sînt abolite, frigurile morţii i-au cuprins picioarele, braţele schiţează gestul acela de împreunare care-i semnul sigur al sfîrşitului apropiat; stă înclinat în afara axelor sale, şi s-ar sfărma

pentru întîmpinarea izbăvirii, şi priveşte ostia de parcă l-ar privi pe însuşi Dumnezeu.
În jurul muribundului, toţi plîng; şi cei care plîng sînt nişte bărbaţi gravi, voinici, încercaţi de viaţă, resemnaţi. Nicicînd o durere n-a fost mai sinceră şi mai molipsitoare decît această jale virilă a unor bărbaţi cu obrajii rumeni şi inima cucernică. Unii se abţin, alţii izbucnesc. Cîţiva sînt tineri, graşi, roşii şi sănătoşi; se bat cu pumnii în piept şi durerea lor ar fi zgomotoasă, dacă am putea s-o auzim. Altul e cărunt şi pleşuv, cu un cap spaniolesc, obrajii scofîlciţi, barba rară şi mustaţa ascuţită; suspină neauzit, în el însuşi, cu acea crispare a unui om care se stăpîneşte şi-i clănţănesc dinţii. Toate aceste capete minunate sînt portrete. Tipologia este de-o admirabilă autenticitate, desenul naiv, savant şi viguros, coloritul de o incomparabilă bogăţie în sobrietatea sa, nuanţat, delicat şi frumos. Capete îngrămădite, mîini împreunate, cu pumnii strînşi convulsiv şi pătimaş, frunţi pleşuve, priviri concentrate, cei care roşesc de emoţie şi cei care, dimpotrivă, sînt palizi şi reci ca fildeşul vechi, cei doi ministranţi dintre care unul ţine cădelniţa şi-şi şterge ochii cu dosul mînecii, întregul grup de bărbaţi vădind emoţii diferite, stăpîni pe ei înşişi ori plîngînd în hohote, formează un cerc în jurul acestui cap unic al sfîntului şi-a cornuleţului albicios ţinut precum un disc lunar de mîna pală a preotului. Vă jur că totul e de-o frumuseţe unică Această pagină excepţională din pictura lui Rubens aflată la Anvers şi, cine ştie? din întreaga sa operă are o asemenea valoare morală încît aproape că mi-ar fi frică să n-o profanez comentînd meritele sale exterioare ce nu-s cu nimic mai prejos. Voi spune doar că niciodată marele om n-a fost mai stăpîn pe gîndirea sa, pe simţirea sa, şi pe mîna sa, că niciodată concepţia lui n-a fost mai senină şi mai plină de înţelegere, că niciodată cunoştinţele lui despre sufletul omenesc n-au apărut mai adînci, că niciodată nu s-a dovedit mai nobil, mai sănătos, mai bogat într-un colorit lipsit de fast, mai scrupulos, în desenul detaliilor, mai ireproşabil, cu alte cuvinte, mai uluitor ca executant. Această minunăţie datează din

VII. RUBENS PORTRETIST

E Rubens un mare portretist? E doar un bun portretist? Oare acest mare pictor al vieții fizice şi al vieții morale, atît de iscusit în a reda mişcarea trupurilor printr-un gest, a sufletului prin jocul fizionomiilor, acest observator atît de prompt, atît de exact, acest spirit atît de limpede, pe care idealul formelor omeneşti nu l-a abătut nici o clipă măcar de la studiile sale cu privire la exteriorul lucrurilor, acest pictor al pitorescului, al accidentelor, al particularităților, al trăsăturilor individuale, în fine, acest maestru de o excepțională universalitate, era într-adevăr înzestrat cu toate aptitudinile ce i se atribuie şi mai ales cu acea facultate specială de-a reprezenta ființa omenească în asemănarea ei intimă? Sînt portretele lui Rubens asemănătoare? Nu cred ca cineva să fi spus veodată da sau nu. Toată lumea s-a mărginit să-i recunoască universalitatea talentelor şi pentru că, mai mult ca oricare altul, a folosit portretul ca element firesc în tablourile sale, s-a ajuns la concluzia că un om care excelează oricînd e vorba să picteze o ființă vie, acționînd şi gîndind, trebuie, cu atît mai mult, s-o picteze excelent şi într-un portret. Problema prezintă un interes deosebit. Ea atinge unul dintre fenomenele cele mai ciudate ale acestei naturi complexe, oferind ca atare ocazia de a studia mai deaproape însăşi structura

bune lucrări ale sale sînt acelea unde precumpăneşte viaţa reală, dovadă admirabilul tablou în care e reprezentat sfîntul Gheorghe şi care nu-i altceva decît un *ex-voto* de familie, cu alte cuvinte cel mai magnific şi mai ciudat document lăsat vreodată de pictor cu privire la afecţiunile sale familiale. Nu vorbesc de propriul său portret pe care-l dăruieşte cu multă uşurinţă, şi nici de portretele celor două soţii[40], pe care le înfăţişează după cum se ştie atît de des şi cu atîta indiscreţie.

A folosi natura cu orice prilej, a lua oameni din viaţa reală şi a-i introduce în ficţiunile sale devenise un obicei, pentru că izvora dintr-o necesitate, şi dovedea în egală măsură slăbiciunea şi forţa spiritului său. Natura constituia marele şi inepuizabilul său repertoriu. Dar ce căuta într-însa, la drept vorbind? Subiecte? Nu; subiectele şi le scotea din istorie, din legende, din Evanghelie, din mitologie, şi-ntotdeauna mai mult sau mai puţin din propria-i fantezie. Atitudini, gesturi, expresii fiziono-mice? Nici măcar; expresiile şi gesturile izvorau în chip firesc din el însuşi şi derivau, în conformitate cu logica unui subiect temeinic conceput, din necesităţile acţiunii aproape totdeauna dramatice pe care intenţiona s-o înfăţişeze. În schimb, atunci cînd era nevoit să înjghebeze un personaj viu din cap pînă-n picioare, viu aşa cum înţelegea el, avînd cu alte cuvinte trăsături mai personale, caractere mai precise, nişte indivizi şi nişte tipuri, cerea naturii ceea ce imaginaţia sa nu-i mai furniza decît imperfect. Iar aceste tipuri mai mult le accepta decît le alegea. Le lua aşa cum existau în preajma sa, în societatea epocii sale, indiferent de condiţie sau clasă socială, de orice rasă la nevoie, — principi, militari, clerici, călugări, meşteşugari, fierari, corăbieri, de preferinţă oameni cu îndeletnicirile cele mai istovitoare. Pe cheiul Escaut-ului, în propriul său oraş mişunau tot soiul de personaje cu care putea să-şi umple în voie marile lui pagini evanghelice. Cînd adaptarea nu era prea riguroasă, ceea ce se întîmpla deseori, iar bunul simţ protesta puţin, gustul aşijderi, atunci dragostea pentru trăsăturile particulare biruia convenienţele, gustul

salva printr-un admirabil fragment de imitare aproape textuală.

Sub acest raport, inventa puțin, tocmai el, marele inventator. Privea, se documenta, copia sau traducea din memorie, cu o siguranță ce echivalează reproducerea directă. Spectacolul vieții curteneşti, al vieții bisericeşti, al mănăstirilor, al străzilor, al fluviului se întipărea pe acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai lesne de recunoscut, cu accentul său cel mai violent, cu culoarea sa cea mai izbitoare; ca atare, în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, nu închipuia altceva decît cadrul şi punerea în scenă. Am putea spune cu alte cuvinte, că operele lui sînt un teatru a cărui activitate o coordonează; el montează decorul, creează rolurile, iar viața oferă actorii. Pe cît e de original, de afirmativ, de hotărît, de viguros, atunci cînd execută un portret, fie după natură, fie după amintirea proaspătă a modelului, pe atît de neinspirată e galeria personajelor sale imaginare. Un bărbat, o femeie care n-a trăit aievea, în fața lui, cărora nu izbuteşte să le dea trăsăturile esențiale ale vieții fireşti, sînt figuri ratate de la bun început. Iată de ce personajele sale biblice sînt mai umanizate decît ar trebui, personajele sale eroice mai prejos de rolul lor legendar, personajele sale mitologice ceva care nu există nici în realitate, nici în vis, un veşnic contrasens prin acțiunea lor musculară, prin lustrul carnației şi inexpresivitatea deplină a chipurilor. E limpede că omenirea îl încîntă, că dogmele creştine îl cam tulbură, iar Olympul îl plictiseşte. Examinați marea suită alegorică a Luvrului (V. nota 24 — n. tr.): e foarte uşor să-i descoperi şovăielile atunci cînd creează un tip, certitudinea lui nezdruncinată atunci cînd se documentează, să înțelegi tăria şi slăbiciunea spiritului său. Unele fragmente sînt mediocre, altele absolut nule, care nu-s decît ficțiuni; părțile reuşite pe care le remarcați acolo sînt nişte portrete.

Ori de cîte ori intră în scenă, Maria de Medicis e desăvîrşită; *Henric al IV-lea privind portretul Mariei de Medicis* este o capodoperă. Nimeni nu contestă mediocritatea absolută a zeităților sale: Mercur, Apolon, Saturn,

hermelină sau aur şi-l pune să ţină cădelniţa, să ofere pocalul sau talgerul, îl întinereşte sau îl îmbătrîneşte, îi face un cap pleşuv şi sacerdotal, sau i-l împodobeşte cu o coamă ţepoasă, îi dă o înfăţişare cînd reculeasă, cînd cumplită, cu ochi foarte blînzi sau avînd o expresie de leu bătrîn, oricum, figura lui rămîne tot banală şi singurul ei rol e să dea formă unei culori dominante din tablou. Tot aşa se întîmplă şi cu magul asiatic. Etiopianul, dimpotrivă; negrul cenuşiu, cu masca lui osoasă, cîrn, livid, iluminat de două scîntei sclipitoare cu smalţul ochilor şi cu sideful dinţilor săi, constituie fără doar şi poate o capodoperă de observaţie şi naturaleţe, pentru că-i un portret şi un portret nealterat al aceluiaşi individ.

Ce altă concluzie am putea trage decît aceea că, prin instinctele, nevoile şi facultăţile sale dominante, ba chiar şi prin infirmităţile sale, căci avea şi unele infirmităţi, Rubens era hărăzit mai mult ca oricare altul, să facă portrete minunate? Nici pomeneală totuşi de una ca asta. Portretele lui sînt slabe, sumar observate, superficial construite, şi ca atare foarte vag asemănătoare. Dacă-l comparăm cu Ţiţian, Rembrandt, Rafael, Sebastiano del Piombo, Velasquez, Van Dyck, Holbein, Antonis Moor, şi dacă, epuizînd lista pictorilor celor mai marcanţi şi-a celor mai mari, am coborî mai multe trepte pînă la Philippe de Champaigne în secolul al şaptesprezecelea, pînă la excelenţii portretişti din secolul al optsprezecelea, constatăm că lui Rubens îl lipsea acea naivitate atentă, supusă şi viguroasă, pe care o pretinde studiul chipului omenesc pentru a fi desăvîrşit.

Cunoaşteţi vreun portret de Rubens care să vă mulţumească prin observarea fidelă şi profundă a modelului, care să vă destăinuiască personalitatea acestuia, care să vă instruiască şi voi spune care să vă inspire încredere? Există măcar unul singur printre toţi bărbaţii a căror imagine ne-a lăsat-o, atît de diverşi prin vîrstă şi rang, prin caracter şi temperament, care să se impună în spiritul nostru ca o persoană anumită, distinctă, şi de care să ne amintim ca de-o fizionomie ce ne-a impresionat

şi cu toate acestea nu reprezintă nimic precis. Nici nu voi spune că pictorul n-a ştiut să-i vadă cum trebuie; dar aş crede că i-a privit superficial, epidermic, poate prin prisma unor tipicuri, unei formule, şi i-a tratat, indiferent de sex sau vîrstă, aşa cum le place femeilor să fie pictate, în primul rînd frumoase şi numai după aceea asemănătoare. Nu s-ar putea zice că nu ilustrează epoca şi destul de bine rangul lor, deşi Van Dyck, ca să iau un exemplu chiar din preajma maestrului, îi situează încă şi mai exact în momentul şi-n cadrul lor social; dar toţi sînt de acelaşi sînge, au mai ales acelaşi caracter moral, iar toate trăsăturile lor exterioare sînt modelate după un tip uniform. Veşnic aceiaşi ochi luminoşi, larg deschişi, privind ţintă, acelaşi ten, aceeaşi mustaţă răsucită cu eleganţă, scoţînd la ivcală prin două sfîrcuri negre sau blonde colţul unei guri *virile*, cu alte cuvinte niţel convenţională. Destul roşu pe buze, obrajii destul de îmbujoraţi, ovalul feţei destul de împlinit ca să vădească un om foarte echilibrat, de-o constituţie robustă, cu trupul sănătos şi sufletul împăcat.

La fel în ce priveşte femeile: tenul proaspăt, fruntea bombată, tîmplele late, bărbie mică, ochii niţel bulbucaţi, de aceiaşi culoare, cu o expresie aproape identică, o frumuseţe specifică acelor timpuri, o amploare specifică raselor nordice, un fel de graţie specifică lui Rubens, în care se simte parcă aliajul mai multor tipuri : Maria de Medicis, infanta Isabelle, Isabelle Brandt, Hélène Fourment. În contact cu amintirile lui stăruitoare, toate femeile pictate par să fi contractat, fără voia lor şi fără voia lui nu ştiu ce expresie deja cunoscută; şi toate, mai mult sau mai puţin, se trag dintr-unul sau altul din aceste patru personaje celebre, imortalizate mai degrabă de penelul său decît de istorie. De altfel, chiar şi ele între ele au nu ştiu ce aer de familie pe care-l datorează în mare parte lui Rubens.

Puteţi să vă reprezentaţi femeile de la curtea lui Ludovic al XIII-lea şi a lui Ludovic al XIV-lea? Aveţi o idee într-adevăr clară cu privire la doamnele de Longueville, de Montbazon, de Chevreuse, de Sablé, cu privire la

Montespan, de Fontanges, de Sévigné, de Grignan, pe domnişoara de la Vallière? Şi dacă nu le vedeţi atît de bine pe cît v-ar place să le cunoaşteţi, a cui e vina?
Să fie oare vina acestei epoci de mare pompă, de politeţe, de moravuri oficiale, ceremonioase şi afectate? Să fie oare chiar vina femeilor care toate năzuiau la un anume ideal curtenesc? Au fost rău observate, pictate fără scrupule? Sau nu cumva era un lucru stabilit ca printre nenumăratele genuri de graţie sau de frumuseţe doar unul singur să fie un bonton, de bun gust, pe deplin corespunzător etichetei? Am ajuns să nu prea mai ştim ce nas, ce gură, ce oval, ce ten, ce privire, ce grad de seriozitate sau de nonşalanţă, de fineţe sau de corpolenţă, ce fel de suflet în fine, trebuie să atribuim acestor personaje celebre, aşa de mult seamănă între ele în rolul lor impunător de favorite, de partizane ale Frondei, de principese, de mari aristocrate. Ştiţi cam ce gîndeau despre ele însele şi cum s-au zugrăvit, atunci cînd le convenea să-şi facă singure portretul, sau cum au fost zugrăvite atunci cînd îngăduiau să li se facă portretul literar.
Începînd cu sora lui Condé şi pînă la doamna d'Epinay, adică de-a lungul întregului secol al şaptesprezecelea şi-a unei bune jumătăţi din secolul al optsprezecelea, nu întîlnim decît tenuri strălucitoare, guri frumoase, dinţi superbi, umeri, braţe, sîni admirabili. Toate femeile se dezbrăcau mult sau îngăduiau să fie mult dezbrăcate, dar fără să ne arate altceva în afara unor perfecţiuni cam reci, după un tipic de-o frumuseţe absolută, în conformitate cu moda şi idealul timpului. Nici domnişoara de Scudéri, nici Voiture, nici Chapelain, nici Desmarets, nici unul dintre scriitorii atît de inteligenţi care s-au ocupat de farmecele lor, nu s-a gîndit să ne lase un portret mai puţin măgulitor poate, dar mai adevărat. Rareori mai zărim ici-colo, în galeria palatului Rambouillet, cîte un ten care să nu fie chiar divin, nişte buze al căror desen să nu fie chiar desăvîrşit sau de un roşu fără cusur. A trebuit să vină Saint-Simon, cel mai veridic şi mai mare portretist al epocii sale, ca să putem afla că o

mult nici prea puţin. Ceva semeţ şi solemn, ceva asemănător cu regula celor trei unităţi scenice sau perfecţiunea unei fraze frumos ticluite le înveşmîntase pe toate în acelaşi aer impersonal, regesc, care, pentru noi modernii, este exact con farmecului personal. Vremurile s-au schimbat; secolul al optsprezecelea a sfărîmat multe formule, tratînd în consecinţă şi chipul omenesc cu aceeaşi simplitate ca şi celelalte unităţi. Cu toate acestea, potrivit altor gusturi, altor mode, secolul nostru a reînviat aceeaşi tradiţie a portretelor lipsite de personalitate şi aceeaşi pompă, mai puţin solemnă, e drept, dar încă şi mai antipatică. Amintiţi-vă de portretele de pe timpul Directoratului, Imperiului şi Restauraţiei, cele de Girodet, cele de Gérard, exceptez portretele lui David, nu toate, şi cîteva de Prudhon, nu toate. Alcătuiţi o galerie a marilor artiste, a doamnelor din înalta societate, Mars, Duchenois, Georges, împărăteasa Josephina, doamna Tallien, chiar şi capul acela unic al doamnei de Staël, ba chiar şi drăgălaşa doamnă Récamier şi spuneţi-mi dacă totul trăieşte, are ceva deosebit, prezintă varietatea unor portrete de Latour, de Houdon, de Caffieri.

Ei bine! păstrînd proporţiile, iată ce descopăr eu în portretele lui Rubens: o mare incertitudine şi o serie de convenţii, acelaşi aer cavaleresc la bărbaţi, aceeaşi frumuseţe princiară la femei, nimic individual care să te ţină locului, să te prindă, să te pună pe gînduri şi să-ţi rămînă întipărit în minte. Nici o uriciune fizionomică, nici o slăbiciune în conture, nici o singură trăsătură care să izbească prin ciudăţenia sa.

Aţi zărit vreodată în lumea lui de gînditori, de cieni, de războinici, vreun accident caracteristic şi personal, cum ar fi capul de şoim al unui Condé, ochii buimateci şi expresia oarecum nocturnă a unui Descartes, fizionomia delicată şi plină de farmec a unui Rotrou, masca gînditoare şi colţuroasă a unui Pascal, sau privirea de neuitat a unui Richelieu?[41] Cum se face că în faţa marilor observatori au mişunat tot soiul de tipuri omeneşti, iar lui Rubens nu i-a pozat nici un tip într-adevăr original? E cazul să-mi închei explicaţia şi să pun punct

şi aceste reflecţii îmi vin acum abia, cînd mi le reamintesc. Cele patru portrete reprezintă destul de exact atît laturile puternice cît şi laturile mediocre ale talentului său de portretist. Două sînt foarte frumoase: arhiducele Albert şi infanta Isabella.[42] I-au fost comandate pentru a împodobi arcul de triumf înălţat în piaţa Meïr, cu prilejul intrării lui Ferdinand de Austria, şi executate, după cum se spune, fiecare într-o zi, depăşesc mărimea naturală a personajelor şi sînt concepute, desenate şi tratate într-o manieră italienească, amplă, decorativă, cam teatrală, foarte ingenios adaptată menirii lor. Recunoaştem în ele influenţa lui Veronese, dar atît de bine asimilată manierei flamande încît niciodată n-a dovedit Rubens mai mult stil şi niciodată n-a fost totuşi mai mult el însuşi. Constatăm un fel de-a umple pînza, de-a compune un arabesc grandios dintr-un bust, două braţe şi două mîini felurit ocupate, de-a mări borul unei pălării, de-a reda cu majestuoasă severitate o tunică, de-a asigura conturul, de-a picta suculent şi în aplat, neobişnuit în portretele sale şi care aminteşte dimpotrivă cele mai bune fragmente din tablourile sale. Asemănarea e şi ea din cele care se impun de la distanţă prin cîteva accente exacte şi sumare şi-am putea s-o numim o asemănare prin efectul produs. Execuţia este deosebit de rapidă, sigură, serioasă şi, admiţînd că acceptăm acest gen de pictură, de-o neasemuită frumuseţe. E absolut superb. Rubens se manifestă aici cu toate obişnuinţele sale, pe terenul său, cu fantezia lui specifică, cu o putere de observaţie foarte lucidă, dar precipitată şi emfatică; n-ar fi procedat altfel pentru un tablou : reuşita era sigură. Celelalte două[43], cumpărate recent, sînt foarte celebre; se bucură de-o preţuire deosebită. Voi îndrăzni oare să spun că se numără printre cele mai slabe? E vorba de două portrete de familie, două mici busturi, cam bondoace, destul de înghesuite, văzute din faţă, fără nici un fel de aranjament, înjghebate la repezeală, ca nişte simple capete de studiu. Avînd multă strălucire, mult relief, multă aparenţă de viaţă, extrem de iscusit desenate, dar succint, ele păcătuiesc tocmai prin faptul că sînt

observat; din punct de vedere moral, încerci să descoperi un ce lăuntric, care n-a fost ghicit. Pictura e numai la suprafața pînzei, viața numai la suprafața pielii. Bărbatul e tînăr, vreo treizeci de ani; are o gură mobilă, ochi umezi, privirea directă şi limpede. Nimic mai mult, nimic dincolo de fizionomie, nici mai adînc. Cine-i acest tînăr? Ce-a făcut? A gîndit? A suferit? O fi trăit şi el însuşi la suprafața lucrurilor, tot atît de inconsistent pe cît e înfățişat pe suprafața unei canavale? Iată indicațiile fizionomice pe care un Holbein ni le-ar fi dat înainte de-a se gîndi la celelalte amănunte, şi care nu se exprimă printr-o simplă scînteiere de ochi sau cu o tuşe sîngerie pe-o nară.

Arta de-a picta este poate mai indiscretă decît oricare alta. Ea reprezintă mărturia neîndoioasă a stării morale a pictorului în clipa cînd mînuia pensula. Ceea ce a vrut să facă, a făcut; ceea ce n-a vrut cu destulă tărie, se vede după şovăielile sale; cu atît mai vîrtos lipseşte aşadar din opera lui ceea ce n-a vrut, orice ar pretinde el însuşi şi orice ar pretinde alții. O clipă de neatenție, un amănunt uitat, senzația mai puțin vie, privirea mai superficială, o aplicație scăzută, o dragoste nu prea înflăcărată pentru subiectul studiat, plictiseala de-a picta şi pasiunea de-a picta, toate nuanțele temperamentului său, chiar şi intermitențele sensibilității sale, toate acestea se manifestă în lucrările pictorului de parcă ni le-ar mărturisi el însuşi prin viu grai. Putem spune cu certitudine care este atitudinea unui portretist scrupulos, în fața modelelor sale, şi, tot aşa, ne-o putem închipui şi pe aceea a lui Rubens în fața alor sale.

Cine priveşte, la numai cîțiva paşi de portretele despre care vorbesc, portretul ducelui de Alba, de Antonis Moor, dobîndeşte convingerea că, deşi mare senior şi obişnuit să picteze mari seniori, Antonis Moor fusese foarte serios, foarte atent şi destul de emoționat în clipa cînd s-a aşezat în fața acestui personaj tragic, uscat, colțuros, sugrumat în armura-i sumbră, cu articulații de automat, şi al cărui ochi lateral priveşte de sus în jos, rece, dur şi negru de parcă niciodată lumina cerului nu

şi-a succeselor sale. Tot ce făcea, făcea repede. *Pescuitul miraculos* îi luase exact zece zile de lucru. Cei doi tineri se căsătoriseră la 30 octombrie 1617; portretul bărbatului trebuia să placă soţiei, cel al femeii soţului; vă daţi seama în ce condiţii s-a săvîrşit acest lucru, şi vă închipuiţi cît timp i-a luat; rezultatul a fost o pictură, făcută la repezeală, sclipitoare, o asemănare măgulitoare, o operă efemeră.

Multe, aş spune majoritatea portretelor lui Rubens se opresc aici. Priviţi la Luvru pe acela al baronului de Vicq (nr. 458 din catalog), în acelaşi stil, de aceeaşi calitate, cam din aceeaşi perioadă ca şi portretul seniorului de Cordes despre care vorbesc; uitaţi-vă de asemenea la cel al Elisabethei de France[44] şi la cel al unei doamne din familia Boonen (nr. 461 din catalog)[45]: sînt nişte opere agreabile, sclipitoare, uşoare, dezinvolte, pe care le uiţi de cum le-ai zărit. Priviţi dimpotrivă portretul — schiţă a Hélènei Fourment, a doua lui soţie, împreună cu cei doi copii ai săi, o admirabilă eboşă, un vis abia conturat, întrerupt aşa din întîmplare, sau cu intenţie; şi, în caz că a-ţi reflectat cît de cît trecînd de la cele trei opere precedente la aceasta din urmă, nu va mai fi nevoie să insist pentru a vă convinge.

În rezumat, considerîndu-l numai ca portretist, Rubens se dovedeşte un om care visa într-un fel al său, cînd avea timp s-o facă, un ochi de-o admirabilă exactitate, puţin profund, mai degrabă o oglindă decît un instrument pătrunzător, un om care se ocupa puţin de ceilalţi, mult de el însuşi, atît din punct de vedere moral cît şi fizic, un om de afară şi preocupat de ceea ce se petrece în afară, minunat, dar exclusiv conformat pentru a surprinde exteriorul lucrurilor. Iată de ce e necesar să deosebim în Rubens doi observatori de puteri foarte inegale, şi de-o valoare greu comparabilă în ceea ce priveşte arta lor: unul care aserveşte viaţa celorlalţi la nevoile concepţiilor sale, îşi subordonează modelele, nu ia din ele decît ceea ce-i convine, şi celălalt care nu ajunge la înălţimea misiunii sale pentru că ar trebui, şi el n-o ştie, să se subordoneze el modelului.

caracteristică ce nu îngăduie să te îndoieşti că au trăit aievea; şi, în ce priveşte fondul lor moral, e evident că toate au un suflet activ, înflăcărat, gata să izbucnească, şi, ca să spunem aşa, pe buze; este sufletul cu care i-a dăruit Rubens el însuşi, aproape acelaşi pentru toţi, căci e vorba de propriul lui suflet.

VIII. MORMÎNTUL LUI RUBENS

Încă nu v-am condus la mormîntul lui Rubens, la Saint-Jacques. Piatra funerară este aşezată chiar în faţa altarului. *Non sui tantum soeculi sed et omnis oevi Apelles dici meruit**: aşa glăsuieşte inscripţia de pe mormînt. Lăsînd de o parte o hiperbolă care de altfel nici nu adaogă nici nu ştirbeşte întru nimic gloria universală şi nemurirea foarte sigură a lui Rubens, aceste două rînduri de elogiu funerar te fac să gîndeşti că la numai cîteva picioare dedesubtul dalelor se află cenuşa marelui om. L-au pus acolo în prima zi a lunii iunie 1640. Doi ani mai tîrziu, pe baza unei autorizaţii din 14 martie 1642, văduva lui îi consacra pentru vecie această capelă mică din spatele corului, şi aşeza acolo frumosul tablou al *Sfîntului Gheorghe*, una dintre cele mai fermecătoare opere ale maestrului, o operă făcută în întregime, spune tradiţia, cu portretele membrilor familiei sale, altfel spus cu afecţiunile sale, iubirile sale defuncte, iubirile sale vii, regretele sale, speranţele sale, trecutul, prezentul, viitorul casei sale.

După cum ştiţi, tuturor personajelor care compun această aşa-zisă *Sfîntă Familie* li se atribuie asemănări istorice de cea mai mare însemnătate[46].

S-ar afla aici, una lîngă alta, cele două soţii ale sale, şi-n primul rînd frumoasa Hélène Fourment, o copilă de

nepoata sa, celebrul personaj cu *pălărie de paie*, tatăl său, bunicul său, — în sfîrşit cel mai tînăr dintre fii săi, sub trăsăturile unui înger, un băieţaş încîntător, poate cel mai adorabil copil din cîţi a pictat vreodată. Rubens el însuşi figurează aici într-o scînteietoare armură de oţel întunecat şi argint, ţinînd în mînă flamura sfîntului Gheorghe. E îmbătrînit, slab, cărunt, cu părul vîlvoi, cu faţa cam răvăşită, dar superb datorită focului său interior. Fără vreo poză sau emfază, el a zdrobit balaurul şi-a pus deasupră-i piciorul încălţat în fier. Cîţi ani avea pe atunci? Dacă ne gîndim la data celei de-a doua căsătorii, la vîrsta soţiei sale, la aceea a copilului născut din această căsătorie, trebuie să fi avut cincizecişişase sau cincizecişiopt de ani. Se împlineau aşadar patruzeci de ani aproape de cînd începuse acea strălucită bătălie, pentru alţii cu neputinţă, uşoară pentru el, întotdeauna fericită, pe care o susţinea împotriva vieţii. Exista oare vreo acţiune, indiferent în ce domeniu, al luptei sau al succesului, în care să nu fi triumfat?

Dacă în ceasul acesta grav de meditaţii asupra propriei sale fiinţe, asupra anilor trecuţi, asupra unei cariere împlinite, dacă în acest moment de certitudine deplină un om a avut vreodată dreptul să se picteze victorios, atunci el este omul acela.

E un gînd, precum vedeţi, cît se poate de simplu; nu trebuie căutat prea departe. Dacă tabloul conţine o emoţie, această emoţie se comunică lesne oricărui om cu inima ceva mai înflăcărată, pe care gloria îl emoţionează şi care-şi face o a doua religie din amintirea unor astfel de oameni.

Într-o zi, către sfîrşitul carierei sale, în plină glorie, pe deplin împăcat cu el însuşi poate, sub un titlu august, sub ocrotirea Fecioarei şi-a singurului dintre toţi sfinţii căruia i s-a părut îngăduit să-i împrumute propriul său chip, el a găsit de cuviinţă să picteze într-un mic cadru (vreo 2 metri) tot ce fusese vrednic de respect şi seducător în fiinţele pe care le iubise. Această ultimă imagine o datora cu prisosinţă celor din care se născuse precum şi femeilor care au împărtăşit frumoasa şi laborioasa lui

ca operă de fiu, de tată şi de soţ, admirabilă pe veci ca operă de artă.

Să v-o mai descriu? Compoziţia poate fi lesne cuprinsă într-o simplă notă de catalog. Să vă spun care sînt calităţile sale particulare? Ele însumează toate calităţile pictorului în accepţiunea lor familiară, sub forma lor cea mai preţioasă. Nu aduc nici o idee nouă, nici o idee mai înaltă, ci o idee mai subtilă şi mai fermecătoare. E un Rubens de zile mari, încă şi mai firesc, mai exact, mai inventiv, puternic fără vreun efort, cu un colorit bogat fără să fie strident, cu un ochi mai duios, cu o mînă mai mîngîietoare, o execuţie mai iubitoare, mai intimă şi mai profundă. Dacă aş folosi cuvinte tehnice, aş înjosi cea mai mare parte din aceste lucruri subtile ce trebuie redate mai degrabă în limbajul pur al ideilor, pentru a le păstra astfel caracterul şi valoarea. Pe cît de uşor mi-a fost să studiez meşteşugarul, în legătură cu un tablou de meşteşug ca *Pescuitul miraculos* aflat la Malines, pe atîta se cuvine să-ţi uşurezi exprimarea şi s-o purifici cînd concepţia lui Rubens are elevaţia din *Comuniunea Sfîntului Francisc din Assisi*, sau cînd maniera sa de-a picta este pătrunsă în acelaşi timp de spirit, de sensibilitate, de înflăcărare, de conştiinţă, de dragoste pentru cei pe care-i pictează, de abnegaţie pentru ceea ce face, într-un cuvînt de un ideal, ca în *Sfîntul Gheorghe*. A fost vreodată Rubens mai desăvîrşit? Nu cred. A fost oare tot atît de desăvîrşit? N-am constatat-o nicăieri. Există în viaţa marilor artişti unele opere predestinate, nicidecum cele mai ample, nici totdeauna cele mai savante, cîteodată cele mai umile, care printr-o îmbinare întîmplătoare a tuturor talentelor omului şi ale artistului, au exprimat, parcă fără ştirea lor, esenţa cea mai pură a geniului lor. *Sfîntul Gheorghe* se numără printre ele. Acest tablou marchează de altfel dacă nu sfîrşitul, cel puţin ultimii ani rodnici din viaţa lui Rubens; şi printr-un soi de cochetărie grandioasă ce nu şade rău în treburile spiritului, el ne avertizează că acest magnific organism n-a ştiut ce-i oboseala, nici lenevia, nici declinul. Cel puţin treizecişicinci de ani despart *Trinitatea* de la Muzeul

şi-aproape că terminase un monument al său, putînd să şi-o spună cu aceeaşi tărie ca mulţi alţii şi fără de orgoliu. Mai avea de trăit cel mult cinci sau şase ani. Iată-l fericit, împăcat, cam scîrbit de politică, retras din diplomaţie, aparţinîndu-şi mai mult ca niciodată. Îşi întrebuinţase bine viaţa? Putea spune că a slujit precum se cuvine ţara sa, timpul său, pe el însuşi? Era înzestrat cu talente unice: cum le-a folosit? Destinul l-a copleşit cu darurile sale; a fost întotdeauna oare la înălţimea destinului său? Puteţi descoperi o singură pată care să-i pricinuiască vreun regret în această viaţă impresionantă, atît de desluşită, atît de luminoasă, atît de strălucită, atît de aventuroasă şi totuşi atît de limpede, atît de corectă în mijlocul celor mai uluitoare peripeţii, atît de fastuoasă şi atît de simplă, atît de tulburătoare şi-atît de ferită de meschinării, atît de risipită şi-atît de rodnică? A fost fericit; fost-a ingrat? A trecut prin încercări destule; fost-a vreodată amar? A iubit mult şi pătimaş; fost-a uituc?

S-a născut la Spiegen[48], în exil, pe pragul unei închisori, dintr-o mamă de-o admirabilă cinste şi generozitate, dintr-un tată învăţat, doctor savant, dar cu inima uşuratecă, destul de slab de înger şi cu un caracter cam fluştur-atec. La patrusprezece ani, îl întîlnim printre pajii unei principese, la şaptesprezece ani prin diferite ateliere; la douăzeci de ani e un om copt şi un maestru. La douăzeci şi nouă, se întoarce dintr-o călătorie de studii, ca de la o biruinţă dobîndită în străinătate, şi sosirea lui e un fel de triumf. I se cere să arate ce-a învăţat, şi ca să zicem aşa, n-are ce arăta în afară de lucrările sale. Lasă în urma lui nişte tablouri neobişnuite, înţelese imediat şi gustate. Luase în stăpînire Italia în numele Flandrei, lăsase din oraş în oraş urmele trecerii sale, întemeiase din mers faima sa, aceea a ţării sale şi încă ceva pe deasupra, o artă necunoscută Italiei. Aducea cu el în chip de trofeu obiecte de marmură, gravuri, tablouri, prea frumoase lucrări ale celor mai mari maeştri, şi mai presus de toate o artă naţională, o artă nouă, cea mai vastă ca suprafaţă, cea mai extraordinară în resurse dintre toate artele

de-a transmite apoi dorinţele sau vrerile conducătorilor săi, de-a place prin înfăţişarea sa impunătoare, fermecînd cu spiritul său, cultura sa, conversaţia sa, cu caracterul său pe toţi aceia de care se apropia, de a-i seduce şi mai mult încă prin neobosita prezenţă de spirit a geniului său de pictor. Sosea adeseori cu mare alai, îşi prezenta scrisorile de acreditare, stătea de vorbă şi picta. Făcea portretele principilor, ale regilor, tablouri mitologice, destinate palatelor, tablouri religioase destinate catedralelor. E destul de greu de spus care din doi se bucură de mai multă trecere, Peter-Paul Rubens *pictor*, sau cavalerul Rubens[49], plenipotenţiar acreditat; avem toate motivele să credem însă că artistul îl ajuta foarte mult pe diplomat. Totul îi reuşea, spre mulţumirea celor pe care îi slujea cu cuvîntul şi cu talentul său. Singurele încurcături, singurele tărăgăneli precum şi rarele plictiseli pe care le întrezărim în timpul călătoriilor sale atît de pitoresc întretăiate cu tot soiul de afaceri, solemnităţi, cavalcade şi pictură, nu i s-au tras niciodată din partea capetelor încoronate. Adevăraţii politicieni erau mai tipicari şi mai neîngăduitori: dovadă certurile sale cu Philippe de Arenberg, duce de Arschot, în legătură cu ultima misiune ce-i fusese încredinţată în Olanda[50]. O fi asta unica rană primită în împlinirea gingaşelor sale funcţii? E cel puţin singurul nour pe care-l observăm de la distanţă şi care aruncă o umbră de amărăciune asupra unei existenţe atît de sclipitoare. În toate celelalte privinţe, e fericit. Viaţa lui, de la un cap la altul, te convinge să îndrăgeşti viaţa. În orice împrejurare, Rubens este un om care cinsteşte omul.

E frumos, cultivat şi de-o bună creştere desăvîrşită. De pe urma rapidei sale educaţii iniţiale, a păstrat gustul pentru limbile străine şi uşurinţa de-a le vorbi: scrie şi vorbeşte latineşte ; îi plac cu deosebire lecturile sănătoase şi substanţiale; în timp ce picta, i se citea din Plutarh şi Seneca, şi *era deopotrivă de atent şi la lectură şi la pictură*. Trăieşte într-un lux orbitor, locuieşte într-o casă princiară; are cai scumpi, pe care-i încalecă pe înserate, o colecţie unică de obiecte de artă cu care se desfată în

începător. Nu-i succes pe care să nu-l ajute cu punga sau cu laudele sale. Îngăduința pe care i-a arătat-o lui Brouwer se înscrie ca un episod celebru în viața sa de binefăcător şi-i una dintre cele mai curioase mărturii prin care şi-a dovedit solidaritatea de breaslă[51]. Adoră frumosul sub toate formele şi nu face nici o deosebire între bine şi frumos.

A trecut prin peripețiile strălucitei sale vieți oficiale fără să-şi piardă capul, fără să-şi schimbe prea mult obişnuințele domestice, păstrîndu-şi tăria de caracter. Bogăția, ca şi onorurile nu l-au amețit. Femeile, ca şi principii, nu l-au corupt. Nu ştiu să fi făcut paradă de aventurile sale galante. Dimpotrivă, îl întîlnim întotdeauna aşezat, la casa lui, ducînd o viață cumpătată, din 1609 la 1626 în căsnicia sa cu prima nevastă, după 1630 cu cea de a doua, printre copiii frumoşi şi mulți la număr, printre prietenii statornici, cu alte cuvinte distracții, afecțiuni şi îndatoriri care păstrează neştirbită tihna sufletului său şi-l ajută să poarte, cu uşurința firească a coloşilor povara zilnică a unei munci supraomeneşti. Totul e simplu în ocupațiile sale complicate, plăcute sau istovitoare, totul e rectiliniu în această atmosferă paşnică. Nimic nu umbreşte existența sa luminoasă: totul se desfăşoară în plină zi ca şi în tablourile sale. Nici umbră de mister, nici o mîhnire, fără decît durerea sinceră a primei văduvii, nimic suspect, nimic ce-ar trebui să ne dea de bănuit sau să trezească tot soiul de presupuneri, în afară de un singur fapt: însăşi misterul acestei neînțelese fecundități. Aşa cum a scris cineva[52], *se destindea creînd lumi.* Un singur cuvînt din această ingenioasă definiție mi se pare nepotrivit: *a te destinde* ar presupune o anume tensiune, chinul pricinuit de-o prea mare povară, care nu se remarcă la acest spirit sănătos, niciodată suferind. Crea aşa cum înfloresc copacii, fără durere, sau caznă. În ce moment anume gîndea? *Diu noctuque incubando* — aşa suna deviza lui latinească, altfel spus gîndea înainte de-a picta; asta se vede după schițele, proiectele, crochiurile sale. De fapt improvizația mîinii urma improvizației spiritului; şi într-un caz şi-ntr-altul, aceeaşi certitudine şi aceeaşi

pictor aşa cum ar fi fost şi soldat; făcea tablouri aşa cum ar fi purtat războaie, cu un sînge rece pe potriva înfocării sale, chibzuind cu temei, hotărîndu-se iute, iar pentru celelalte bizuindu-se pe siguranţa ochiului său chiar la faţa locului. Ia lucrurile aşa cum sînt, frumoasele-i facultăţi aşa cum i-au fost hărăzite; le foloseşte pe cît omeneşte cu putinţă, pînă la limitele lor extreme, nu le cere nimic peste aceste limite, şi, cu cugetul împăcat, îşi urmează opera cu ajutorul lui Dumnezeu.

Opera pictată cuprinde vreo cincisprezece sute de lucrări[53]; este cea mai uriaşă producţie ieşită vreodată din creierul cuiva. Ar trebui să lipim cap la cap viețile mai multor oameni dintre cei mai productivi ca să ne apropiem de-o asemenea cifră. Şi dacă, independent de număr, considerăm importanţa,dimensiunea, complicaţia lucrărilor sale, spectacolul este copleşitor şi ne dă cea mai nobilă, putem spune cea mai sacră idee cu privire la facultăţile omeneşti. Cel puţin asta-i învăţătura ce mi se pare că se desprinde din amploarea şi forţa unui suflet. Este unic în această privinţă şi-n orice caz unul din cele mai ilustre specimene ale umanităţii. Ca să-i găseşti pereche, şi în anumite privinţe maeştri, trebuie să mergi pînă la Rafael, Leonardo şi Michelangelo, pînă la semizei.

Nimic nu-i lipseşte, a spus cineva[54], *cu excepţia instinctelor foarte pure şi foarte nobile.* Într-adevăr s-ar putea găsi în lumea frumosului două, trei spirite care au mers mai departe, care au zburat mai sus, care au zărit în consecinţă mai deaproape luminile divine şi adevărurile eterne. La fel şi în lumea morală, în aceea a sentimentelor, a viziunilor, a viselor, adîncuri unde n-a coborît decît Rembrandt, unde Rubens n-a pătruns şi nici nu le-a bănuit măcar. În schimb, a pus stăpînire pe pămînt ca nimeni altul. Tot ce-i spectacol îi aparţine. Ochiul său e cea mai minunată prizmă care să ne fi dat vreodată idei magnifice şi adevărate cu privire la lumina şi culoarea lucrurilor. Dramele, pasiunile, atitudinile, trupurile, expresiile feţelor, adică omul integral, printre multiplele incidente ale spectacolului omenesc, toate trec prin

desenează, dar niciodată cînd pune culoarea. Uită de sine, se neglijează; dar din prima şi pînă-n ultima zi a vieţii sale, îşi revine dintr-o greşeală printr-o capodoperă, răscumpără o neglijenţă, o lipsă de seriozitate sau de gust prin mărturia instantanee a respectului de sine, printr-o rîvnă aproape înduioşătoare şi printr-un gust suprem.

Are graţia omului care vede totul în mare şi viguros, iar surîsul unui astfel de om e fermecător. Cînd pune mîna pe un subiect mai rar, cînd atinge un sentiment profund şi limpede, cînd inima-i bate cuprinsă de o emoţie nobilă şi sinceră, el pictează *Comuniunea sfîntului Francisc din Assisi*, şi se înalţă, pe planul concepţiilor pur morale, pînă la zona cea mai frumoasă a adevărului, fiind astfel tot atît de mare ca oamenii cei mai mari din lume.

Are toate trăsăturile geniului înnăscut, şi-n primul rînd cea mai sigură dintre toate, spontaneitatea, naturaleţea imperturbabilă, o oarecare inconştienţă de sine, şi-n orice caz absenţa oricărui sentiment critic; de unde rezultă faptul că niciodată n-a încetinit lucrul din cauza vreunei dificultăţi încă nerezolvate, sau prost rezolvate, niciodată nu s-a descurajat, din cauza vreunei opere imperfecte, niciodată nu s-a împăunat pentru o operă desăvîrşită. Nu priveşte de loc în urmă şi nici nu-l înspăimîntă ceea ce mai are de făcut. Acceptă sarcini copleşitoare şi le duce la bun sfîrşit. Îşi întrerupe munca, o abandonează, se detaşează de ea, îi întoarce spatele. Se întoarce după cine ştie ce lungă şi depărtată misiune diplomatică, de parcă n-ar fi trecut nici o oră de cînd a părăsit-o. O zi i-ajunge pentru ca să picteze *Chermeza*, treispezece pentru *Magii* din Anvers, probabil şapte sau opt pentru *Comuniune*, dacă ne luăm după preţul cu care i-a fost plătită.

Îi plăceau banii chiar atît de mult precum s-a spus? E chiar atît de vinovat precum s-a spus pentru faptul că apela la ajutorul elevilor săi, şi privea oare cu prea mult dispreţ o artă pe care a onorat-o atît de mult, numai pentru că îşi preţuia tablourile la suma de 100 de florini

a se plînge de pe urma acestui salutar şi util schimb de lecţii şi de servicii.
Rubens era mai îndreptăţit ca oricare altul să păstreze vechile obiceiuri. Împreună cu Rembrandt, el este ultimul mare şef de şcoală, şi mai bine decît Rembrandt, al cărui geniu e intransmisibil, el a statornicit legi estetice noi, numeroase şi fixe. El lasă o dublă moştenire: învăţăminte bune şi exemple minunate. Atelierul său aminteşte, cu aceeaşi strălucire ca oricare altul, cele mai frumoase obiceiuri ale şcolilor italieneşti. Formează discipoli care stîrnesc pizma altor şcoli, şi păstrează gloria şcolii sale. Întotdeauna o să-l vedem înconjurat de un alai de spirite originale, de mari talente, asupra cărora exercită un soi de autoritate părintească plină de blîndeţe, de solicitudine şi de majestate.
N-a cunoscut povara bătrîneţii: nici infirmităţi chinuitoare, nici decrepitudine. Ultimul tablou pe care l-a semnat şi n-a mai apucat să-l livreze *Răstignirea sfîntului Petru* se numără printre cele mai bune. Vorbeşte de el într-o scrisoare din 1638 ca despre o operă pe care o preferă în mod deosebit, care-l încîntă şi pe care doreşte s-o lucreze pe îndelete. Nici n-apucase bine să prindă de veste prin cîteva beteşuguri mărunte că puterile noastre omeneşti sînt mărginite, cînd muri subit la vîrsta de şaizeci şi trei de ani, lăsînd drept moştenire fiilor săi, o dată cu averea sa respectabilă o faimă cum nu dobîndise nicicînd vreun gînditor prin truda spiritului său, cel puţin în Flandra.
Aşa se prezintă această viaţă pilduitoare, pe care aş dori s-o văd scrisă de un om înzestrat deopotrivă cu multă ştiinţă şi o inimă nobilă, întru cinstirea artei noastre şi veşnica învăţătură a celor care se îndeletnicesc cu ea. Aci s-ar cuveni scrisă, dacă am putea, dacă am şti s-o facem, stînd la mormîntul său şi-n faţa *Sfîntului Gheorghe*. Avînd astfel sub ochii noştri ceea ce-i trecător din fiinţa noastră şi ceea ce durează, ceea ce se sfîrşeşte şi ceea ce rămîne, am cumpăni cu mai multă măsură, certitudine şi respect tot ce-i vremelnic, sortit pieirii, şi într-adevăr nemuritor în viaţa unui om mare şi în operele sale.

IX. VAN DYCK

Iată cum aş închipui un portret al lui Van Dyck schiţat la repezeală din vîrf de creion.

Un tînăr principe de stirpe regească, înzestrat cu toate darurile, frumuseţe, eleganţă, talente magnifice, geniu precoce, educaţie aleasă, şi datorîndu-le pe toate întîmplării de a se fi născut într-o zodie norocoasă; răsfăţat de maestru, el însuşi maestru printre condiscipolii săi; pretutindeni remarcat, pretutindeni chemat, pretutindeni sărbătorit, în străinătate încă şi mai mult decît în ţara lui de baştină, egalul celor mai de seamă seniori, favorit al regilor şi prietenul lor, el s-a înfruptat astfel de la bun început cu cele mai rîvnite bunuri pămînteşti, talent, faimă, onoruri, lux, pasiuni, aventuri; veşnic tînăr, chiar şi-n anii maturităţii sale, niciodată înţelept, nici chiar în ultimele zile ale vieţii sale; uşuratic, jucător, nesăţios, risipitor, mînă-spartă, zvăpăiat şi gata cum s-ar fi spus pe vremea lui, să-şi vîndă sufletul diavolului pentru a face rost de niscai guldeni, tocîndu-i numaidecît pe cai, pe lux, pe crailîcuri costisitoare; foarte îndrăgostit de arta sa şi sacrificînd-o unor patimi mai puţin nobile, unor iubiri mai puţin credincioase, unor legături mai puţin fericite; fermecător, de neam bun, zvelt şi delicat, aşa cum se întîmplă cu scoborîtorii din stirpe aleasă; de-o constituţie deja mai puţin bărbătească, mai degrabă

nu atît focos cît delăsător; nu atît în stare să apuce lucrurile cît să se lase prins de ele şi dus; o fiinţă încîntătoare prin farmecele sale, sensibil la tot ce-i farmec, mistuit de tot ce poate fi mai devorant pe lumea asta, muza şi femeile, nu şi-a cruţat nici puterea de seducţie, nici înfăţişarea ademenitoare, nici sănătatea, nici demnitatea, nici talentul; strivit de nevoi, vlăguit de plăceri, sleit de puteri; un nesătul care sfîrşeşte, cum spune legenda, înhăitîndu-se cu nişte escroci italieni şi căutînd pe ascuns aur cu ajutorul unor alambicuri; un craidon care, plictisit de aventuri, se însoară, ca să spunem aşa din ordin, cu o fată încîntătoare şi de obîrşie aleasă, într-o vreme cînd nu putea să-i mai dăruiască nici cine ştie ce bărbăţie, nici prea mult bănet, nici vreun farmec deosebit, nici o viaţă prea sigură; un om dărîmat, care, pînă-n ultimul ceas al vieţii sale are parte de cea mai extraordinară fericire cu putinţă, aceea de a-şi păstra măreţia atunci cînd pictează; în sfîrşit, un zurbagiu adorat, hulit, calomniat mai tîrziu, în fond mai bun decît faima sa, căruia i se iartă totul pentru că-i înzestrat cu acel talent suprem care este una din formele geniului: graţia; într-un cuvînt: un principe de Walles mort chiar în clipa cînd i se eliberează tronul, şi care oricum n-avea să domnească.

Cu opera sa considerabilă, portretele sale nemuritoare, sufletul său deschis celor mai delicate senzaţii, stilul specific, distincţia cu totul personală, gustul, echilibrul şi farmecul său în tot ce atingea cu mîna lui, ne putem întreba ce-ar fi fost Van Dyck fără Rubens.

Cum ar fi văzut natura şi conceput pictura? Ce paletă ar fi creat? Cum ar fi modelat? ce legi cromatice ar fi fixat? ce poetică ar fi adoptat? Ar fi fost mai italian, s-ar fi aplecat cu mai multă hotărîre spre Correggio ori spre Veronese? Dacă revoluţia făptuită de Rubens ar fi întîrziat cîţiva ani sau n-ar mai fi avut loc, care ar fi fost soarta acelor spirite fermecătoare cărora maestrul le netezise toate căile, cărora nu le-a mai rămas altceva decît să-l privească trăind pentru a trăi puţin ca dînsul, să-l privească pictînd, pentru a picta cum nu mai pictase

Trebuia întemeiată o împărăție: erau ei în stare s-o întemeieze? Jordaens, Crayer, Gerard Zeghers, Rambouts, Van Thulden, Cornelius Schutt, Boyermanns, Jan Van Oost din Bruges[55], Teniers, Van Uden, Snyders, Jan Fyt, toți aceia pe care Rubens îi inspira, îi călăuzea, îi forma, îi folosea, colaboratorii, elevii sau prietenii săi puteau să-şi împartă cel mult nişte provincii mai mici sau mai mari, iar Van Dyck, cel mai înzestrat dintre toți, avea să aibă parte de cea mai însemnată şi mai frumoasă. Scădeți din opera lor ceea ce îi datorează direct sau indirect lui Rubens, îndepărtați astrul central şi închipuiți-vă ce-ar mai rămîne din toți aceşti sateliți luminoşi.

Eliminați din Van Dyck tipul originar din care purcede propriul său tip, stilul din care şi-a scos propriul său stil, sentimentul formelor, alegerea subiectelor, vioiciunea spiritului, maniera şi meşteşugul ce i-au slujit drept exemplu şi veți vedea astfel ceea ce i-ar fi lipsit. La Anvers, la Bruxelles, pretutindeni în Belgia, Van Dyck păşeşte pe urmele lui Rubens. *Silene* şi *Martiriul Sfîntului Petru* sînt tablourile unui Jordaens gingaş şi aproape poet, cu alte cuvinte un Rubens, care şi-a păstrat noblețea, s-a rafinat datorită unei mîini mai curioase. Dacă Rubens n-ar fi revelat o dată şi pentru totdeauna, în cele două tripticuri din Anvers, formula flamandă a Evangheliei şi n-ar fi determinat tipul local al Fecioarei, al lui Cristos, al Magdalenei şi ale apostolilor, toate tablourile sale cu sfinți, patimile şi răstignirile sale, frumoşii Cristoşi morți şi frumoasele femei îndoliate şi înlăcrimate n-ar fi existat sau ar fi arătat altfel.

Delicatul Van Dyck are întotdeauna mai mult sentimentalism şi cîteodată un sentiment mai profund decît marele Rubens; dar e sigur că aşa este într-adevăr? Totul fiind o chestiune de nuanță şi de temperament.

Toți fiii au, ca şi Van Dyck o trăsătură feminină ce se adaugă trăsăturilor tatălui. Astfel, caracteristica patronimică se înfrumusețează uneori, se îndulceşte, se alterează şi slăbeşte. Între aceste două suflete, atît de inegale de altfel, exista parcă o influența feminină; exista întîi şi-ntîi, ca să spunem aşa, o deosebire de sex. Van Dyck

pentru că talentul său e nemaipomenit de firesc şi de spontan; este degajat, sprinţar, dar nu se aprinde niciodată.

La o analiză amănunţită, găsim bucăţi pe care le-ar desena mai bine decît maestrul său, mai cu seamă cînd e vorba de un detaliu preferat: o mînă trîndavă, încheietura unei mîini femeieşti, un deget prelung, împodobit cu un inel. E mai reţinut, mai şlefuit, ai spune că face parte dintr-o societate mai aleasă. E mai rafinat, decît maestrul său, pentru că într-adevăr maestrul s-a format singur, iar suveranitatea rangului iartă şi ţine loc multor lucruri.

Era cu douăzeci şi patru de ani mai tînăr decît Rubens[56]; nu mai avea nimic din secolul al şaisprezecelea. Aparţinea primei generaţii a celui de al şaptesprezecelea, şi asta se simte. Se simte atît la fizic cît şi la moral, în om şi deopotrivă în pictor, în chipul său drăgălaş, ca şi în gustul său pentru chipuri frumoase; se simte mai ales în portretele sale. Pe acest tărîm, el aparţine de minune lumii, vreau să spun lumii sale, momentului său. Cum nu crease niciodată vreun tip imperios, care să-l fi făcut să uite adevărul, el este exact, vede foarte precis, vede asemănător. Poate că împrumută personajelor care au pozat în faţa lui ceva din propriile sale farmece: un aer de obicei mai nobil, o notă de galanterie în ţinuta intimă a figurilor feminine, o neglijenţă mai rafinată în veşminte, mîini deopotrivă de frumoase, pure şi albe. Oricum, e mai înzestrat decît maestrul său cu simţul podoabelor purtate graţios şi al modelor, cu gustul stofelor mătăsoase, al satinurilor, al găitanelor, al panglicilor, al penelor şi-al săbiilor de fantezie.

Nu mai vedem cavaleri, ci curteni. Războinicii şi-au lepădat armurile, căştile, s-au preschimbat în oameni de curte şi de salon, cu tunicile dezbumbate, cu cămăşi largi, cu nădragi de mătase, cu pantalonaşi strînşi de pulpe, cu pantofi de satin cu toc, adică toate modele şi toate obiceiurile care erau ale lui şi pe care era chemat să le reproducă în desăvîrşita lor idealitate mondenă mai bine ca oricare altul. În maniera sa, în genul său, prin

şi exactitate — portretul lui *Carol I*, zic, pentru ca să aleg din opera lui doar un exemplu bine cunoscut în Franţa, rezistă la orice comparaţie. Acelaşi lucru îl putem spune în ceea ce priveşte valoarea şi semnificaţia triplului său portret de la Turin[57]. Din acest punct de vedere, el a făcut mai mult ca oricare altul dintre urmaşii lui Rubens. L-a întregit pe Rubens, adăugînd operei sale unele portrete absolut demne de el, ba chiar mai bune. El a creat în ţara lui o artă originală, şi a contribuit ca atare la crearea unei arte noi.

Aiurea, a făcut şi mai mult încă, a dat naştere unei întregi şcoli străine, şcoala englezească. Reynolds, Lawrence, Gainsborough şi aş mai adăuga aproape toţi pictorii de gen credincioşi tradiţiei englezeşti, precum şi cei mai viguroşi peisagişti, se trag direct din Van Dyck şi indirect din Rubens, prin Van Dyck. Toate acestea reprezintă titluri demne de luare aminte. De aceea posteritatea, întotdeauna foarte dreaptă în instinctele sale, îi acordă lui Van Dyck un loc aparte printre oamenii de primă importanţă şi cei de importanţă secundară. Niciodată nu s-a stabilit exact rangul protocolar la care are dreptul în alaiul marilor personalităţi, şi, după moarte, ca şi-n timpul vieţii sale, el pare să-şi fi păstrat privilegiul de-a fi aşezat întotdeauna în preajma tronurilor şi de a face acolo o figură onorabilă.

Totuşi, revin la cele spuse: geniu personal, graţie personală, talent personal, Van Dyck n-ar putea fi înţeles pe de-a-ntregul dacă n-am avea în faţa ochilor lumina solară ce împrăştie asupră-i atîtea reflexe minunate. Am cerceta de la cine a învăţat metodele sale noi, limbajul liber care nu mai are nimic de a face cu vechiul limbaj, am vedea în el sclipiri venite de aiurea, pe care nu le-a născocit geniul său, şi am bănui în cele din urmă că trebuie să fi existat pe undeva, prin vecinătatea lui, un mare astru dispărut.

Nu l-am mai numi pe Van Dyck fiul lui Rubens; am adăuga la numele său: *maestru necunoscut* şi misterul naşterii sale ar merita interesul istoriografilor.

NOTE

1. E vorba de un *Portret de bătrîn* şi un *Portret de bărbat.*

2. Plafonul o reprezenta pe *Junona risipindu-şi comorile asupra oraşului Veneţia.* A fost răpit din Veneţia de francezi în 1797, trimis la Bruxelles în 1811 şi restituit de Belgia în 1920 în schimbul unui portret de Rogier van der Weyden.

3. Istoriografia modernă de artă atribuie în mod unanim acest tablou pictorului Gerard David (1450/60—1523) şi îl situează în jurul anului 1498.

4. Muzeul din Bruxelles posedă 3 portrete de Memling, şi anume: un *Portret de bărbat* (achiziţionat în 1875) şi portretele lui Willem Moreel şi al soţiei sale (achiziţionate în 1861).

5. După părerea specialiştilor influenţa Flandrei asupra Italiei este o problemă insuficient studiată şi pare limitată la cîteva rare printre care acela a lui Antonello da Messina. Începînd din această epocă flamanzii se îndreptară spre Italia (Rogier Van der Weyden printre aceştia).

6. Jan Gossaert, cunoscut sub numele Mabuse se afla la Roma în perioada 1508—1509, Coxcie între 1531—1532, Floris cam din 1541 pînă în 1547. Călătoria lui Van Orley în Italia este problematică.

7. Aprecierea lui Fromentin apare ca nefondată, Mabuse fiind considerat acum drept primul pictor nordic care a creat compoziţii cu subiecte mitologice *(Neptun şi Amphitrita, Hermafroditul şi Salmacis, Venus şi Amor)*, cu nuduri imitate după antici.

11. *Suferinţele lui Iov* constituie un triptic cunoscut sub titlul: *Virtutea răbdării* (1521).

12. E vorba de panoul central din tripticul numit *Haneton*, după numele donatorului, şi actualmente intitulat *Coborîrea în mormînt*.

13. Citarea acestei lucrări în cadrul Şcolii din Haarlem este discutabilă întrucît lucrările i-au fost comandate lui Dierk Bouts în 1468 pentru primăria oraşului Louvain, iar la această dată pictorul nu mai are nimic comun cu Haarlemul.

14. Este vorba de doi voleţi din tripticul atribuit în 1949 lui Jan van Coninxloo.

15. Adică Otto van Veen sau Voenius.

16. Tablou considerat actualmente drept opera unui anonim din şcoala Ţărilor de Jos, din secolul al XVI-lea.

17. Istoria de artă actuală infirmă opinia lui Fromentin şi, potrivit unor identificări sigure, demonstrează că Van Noort este un artist de mîna a doua, de un manierism convenţional şi întîrziat faţă de epoca sa.

18. Opera la care se referă E.F. fără s-o citeze, e un tablou aflat la biserica Sfîntul Jacob din Anvers: *Tributul Sfîntului Petru* şi atribuit actualmente lui Jordaens.

19. Este vorba de Jan Brughel de Velours. Dar acesta a murit în 1625, deci cu cincisprezece ani înaintea lui Rubens.

20. Titlul din catalogul din 1949 este: *Pieta cu Sfîntul Francisc*.

21. Această temă apare cel puţin de zece ori în opera lui Rubens, dar cronologia actuală este diferită de aceea a lui Fromentin. Varianta de la Luvru e situată acum prin 1626/27, după cea de la Bruxelles, care la rîndu-i este posterioară celei aflate la Malines.

22. Intuiţia lui E.F. este exactă, tabloul fiind situat în zilele noastre în jurul anului 1635.

23. Titlul aflat în catalogul din 1949 este: *Rugămintea Fecioarei şi a Sfîntului Francisc stăvileşte fulgerele dumnezeeşti*.

24. Este vorba de istoria Mariei de Medicis în 21 de tablouri, pictată de Rubens pentru o galerie a palatului Luxemburg prin anii 1622—25.

25. *Madona Sixtina*, de Rafael, aflată la Dresda.

26. Aluzie la o afirmaţie a lui Ingres: *«Ocoliţi-l asadar pe Rubens în muzeele*

29. *Giovanni Battista* sau *Giambattista Piranesi* (1720—1778), celebru gravor al ruinelor Romei, supranumit «Rembrandt al arhitecturii».

30. *Pieter Neefs cel Tînăr* (1620—1675), pictor flamand de arhitectură.

31. O bună parte din reticenţele lui E.F. s-ar explica prin starea destul de alterată a tabloului în urma numeroaselor transporturi. O recentă curăţire i-a restituit prospeţimea şi vioiciunea cromatică iniţială.

32. *Philippe de Champaigne* (1602—1674),pictor de origine flamandă care însă a trăit şi a murit în Franţa.

33. Comparaţia este inexactă întrucît mîna este pictată într-o nuanţă aurie.

34. Într-adevăr, tabloul a fost restaurat în anul 1824, anterior călătoriei lui E.F.

35. Consideraţiile lui E.F. sînt eronate, deoarece s-a stabilit că acest tablou datează din 1620, în consecinţă cu zece ani după întoarcerea lui Rubens din Italia. Unii cercetători consideră că numai capul lui Cristos e pictat de Rubens.

36. Astăzi, criticii nu sînt de acord cu părerea lui E.F., considerînd acest tablou drept un original şi încă dintre cele mai remarcabile.

37. Acelaşi dezacord în sens invers al criticii moderne care constata în acest tablou o importantă participare de atelier.

38. Se presupune, pe bună dreptate, că-i vorba de Palma-Vecchio (1480—1540), pictor veneţian care are o *Adoraţie* a păstorilor într-adevăr comparabilă cu tabloul lui Rubens, aflată la Luvru.

39. Titlul exact şi corect al tabloului este de fapt: *Sfînta Thereza eliberînd din Purgatoriu pe Bernardin de Mendoza, fondatorul unei mănăstiri de therezience la Valladolid.* De asemenea, în mare parte, o operă de atelier.

40. Isabelle Brandt, cu care s-a căsătorit în 1609(moartă în 1626) şi Hélène Fourment, cu care s-a căsătorit în 1630.

41. După Maurice Allemand: *Conde*, bust, de Coysevox; *Descartes* de Frans Hals; *Rotrou*, bust, de Caffieri; *Pascal*, gravură, de Edelinck, după un tablou de Quesnel; *Richelieu*, de Philippe de Champaigne.

42. Istorici actuali de artă pun la îndoială faptul că Rubens a executat aceste portrete.

43. Portretele lui Jean Charles de Cordes şi al soţiei sale, pictate prin 1617/1618. Istoriografia de artă actuală vădeşte din ce în ce mai mult

45. Portret recunoscut astăzi drept al Suzannei Fourment, sora Hélènei Fourment. Vechea denumire se explică prin faptul că tabloul se afla în colecţia unei varonese de Boonen în 1776.

46. Aceste identificări sînt privite actualmente cu multe rezerve.

47. Sub înfăţişarea Sfintei-Magdalena, E.F. comite o confuzie întrucît tradiţia identifică în trăsăturile acestei sfinte pe Isabelle Brandt. Hélène ar fi sfînta imediat următoare.

48. De fapt Siegen, în Westfalia, unde fusese silit să se retragă tatăl său.

49. Carol I-iul l-a investit cu titlul de cavaler al Pintenului de aur în 1630. În acelaşi an, Philippe al IV-lea îl consacră deasemeni cavaler.

50. În timpul tratativelor de pace de la Haga, în 1632, între arhiducesa Isabelle şi Frédéric-Henri, principe de Orania, Rubens e trimis în Olanda de către Isabelle. Delegaţii Statelor Generale ale Ţărilor de Jos printre care şi principele d'Aarschot l-au dezavuat cu acest prilej.

51. Se pare că Rubens l-a ajutat pe Brouwer care era întemniţat pentru spionaj în citadela din Anvers, obţinînd chiar eliberarea acestuia.

52. E.F. adaptează în acest sens un text de H. Taine, din *Despre filozofia artei în Ţările de Jos.*

53. Cifra dată de H. Taine. Max Rooses, marele specialist în Rubens a catalogat la sfîrşitul secolului trecut ceva peste 1200 de tablouri.

54. H. Taine, op. cit.

55. Enumerarea conţine unele erori. Jacob (şi nu Jan) Van Oost. Bătrînul este contemporan cu Rubens, n-a fost niciodată elevul lui şi este influenţat de italieni. Fiul acestuia «cel de al doilea Van Oost», s-a născut cu un an înainte de moartea lui Rubens.

56. Diferenţa e de 22 de ani, Van Dyck fiind născut în 1599, iar Rubens în 1577.

57. Portretul copiilor lui Carol I-ul.

OLANDA

I. HAGA ŞI SCHEVENINGEN

Haga e fără doar şi poate unul dintre oraşele cele mai puţin olandeze din toată Olanda, unul dintre cele mai originale din toată Europa. O anume bizarerie locală îi dă un farmec specific şi-o notă de cosmopolitism elegant care fac dintr-însul un loc de întîlnire ideal. De aceea găseşti tot ce vrei şi nu vrei în acest oraş cu moravuri atît de amestecate, dar cu o fizionomie totuşi foarte individualizată, a cărei amploare, curăţenie, pitoresc de bun gust, graţie niţel trufaşă, par expresia unei ospitalităţi de-o ireproşabilă politeţe. Întîlneşti aci o aristocraţie de baştină care se strămută, o aristocraţie străină ce se simte ca la ea acasă, uriaşe averi agonisite în depărtate colonii asiatice şi statornicite aici într-o viaţă foarte îmbelşugată, în sfîrşit tot soiul de trimişi extraordinari ori de cîte ori se iveşte vreo ocazie şi chiar mai des decît ar fi nevoie pentru pacea lumii.

Înspre acest oraş i-aş îndruma pe cei scîrbiţi de urîciunea, mediocritatea, zarva sau luxul deşert al marilor oraşe, dar nu al oraşelor în general. Cît despre mine, dacă ar fi să-mi aleg un loc de muncă, un loc de vilegiatură, sau aş dori să mă simt bine, să respir o atmosferă delicată, să văd lucruri frumoase, să visez altele şi mai frumoase, dacă m-ar încerca mai ales unele griji, necazuri, neînţelegeri cu mine însumi şi aş avea nevoie de linişte ca să

ei final. Se simte că *stathouderii** săi erau de viță princiară și niște Medicișii în felul lor, că aveau vocația tronului, trebuiau să domnească pe undeva, și nu ei poartă vina că n-au domnit aici. Haga este așadar un oraș deosebit de distins; e un drept al său, căci e foarte bogat, și-o datorie, căci atunci cînd toate merg bine, eleganța manierelor și opulența merg și ele mînă-n mînă. Ar putea fi plicticos; e numai ordonat, corect și pașnic. Și-ar putea permite să aibă morgă; e doar fastuos și cu purtări foarte alese. E curat, bineînțeles, dar nu așa cum ne-am închipui și numai pentru că are străzi bine întreținute, caldarîmuri de cărămidă, palate pictate, oglinzi nepătate, porți lustruite, arămuri sclipitoare; pentru că apele sale, deosebit de frumoase și de verzi, verdele răsfrînt al malurilor, nu sînt niciodată pîngărite de dîrele noroioase ale galiotelor și de bucătăria în aer liber a mateloților. Pădurile sale sînt minunate. Născut dintr-o toană princiară, odinioară loc de întîlnire al conților de Olanda, orașul Haga nutrește pentru copaci o pasiune seculară ce-și are obîrșia în codrul natal care i-a legănat copilăria. Acolo se plimbă, își organizează serbările, concertele, cursele de cai, manevrele militare; iar cînd frumoșii săi codri nu-i sînt de vreun folos, el păstrează mereu în fața ochilor verdele lor, o perdea întunecată și compactă de stejari, fagi, arțari, frasini pe care umezeala veșnică a lagunelor pare s-o repicteze în fiece dimineață cu un verde mai intens și mai proaspăt.

Marele său lux domestic, singurul de altfel pe care-l manifestă fățiș o dată cu frumusețea apelor și splendoarea parcurilor sale e felul în care-și decorează grădinile, saloanele de iarnă și de vară, verandele de bambus, peroanele, balcoanele, risipind cu nemiluita tot soiul de plante rare și de flori. Aceste flori îi sosesc de pretutindeni și se duc pretutindeni; aici e locul unde se aclimatizează India, înainte de-a porni să înflorească Europa. Drept moștenire din partea casei de Nassau, Haga a păstrat o slăbiciune pentru viața cîmpenească, pentru plimbările în caleașcă pe drumuri de pădure, pentru menajerii, pentru stîne, pentru animalele frumoase care

Confortul său actual a trecut prin Anglia şi s-a întors de acolo, aşa că în momentul de faţă ar fi greu de spus dacă originalul e la Londra sau aici. Pe scurt, un oraş ce trebuie neapărat văzut, căci e foarte atrăgător pe dinafară, iar ce-i înăuntru preţuieşte încă şi mai mult, deoarece sub eleganţa sa exterioară se ascunde multă artă.

Astăzi am fost la Scheveningen. Tot drumul pînă acolo este o alee boltită, îngustă şi lungă, tăiată de-a dreptul prin pădure. Oricît de învăpăiat ar fi cerul şi oricît de albastru aerul, aici domneşte răcoarea şi întunericul. Soarele te lasă la intrare şi te înhaţă iar la ieşire. Ieşirea e un vast deşert unduios, presărat cu buruieni uscate şi nisipuri, ca în vecinătatea marilor plaje. Treci prin sat, vezi cazinourile, clădirile băilor, pavilioanele princiare, pavoazate cu culorile şi armoariile Olandei; urci duna pieptiş, o cobori destul de anevoie şi ajungi pe plajă. În faţă se deschide întinsă, cenuşie, rotunjită către zare şi vălurită, Marea Nordului. Cine n-a fost aici sau n-a văzut această privelişte? Te gîndeşti la Ruysdael, la Van Goyen, la Van de Velde. E uşor să recunoşti unghiul lor de vedere. V-aş putea spune şi locul exact unde s-au aşezat, ca şi cum urma le-ar mai fi rămas întipărită acolo timp de două veacuri; marea-i în stînga, duna unduită o ia spre dreapta, se înalţă, descreşte şi se contopeşte pe nesimţite cu orizontul leşietic. Iarba e searbădă, duna spălăcită, prundişul incolor, marea lăptoasă, cerul mătăsos, noros, nemaipomenit de străveziu, bine desenat, bine modelat şi bine pictat, întocmai cum se picta pe vremuri.

Chiar şi în timpul fluxului, plaja-i nesfîrşită. Ca pe vremuri, lumea care se plimbă umple peisajul cu pete vii sau pastelate, foarte atrăgătoare. Negrurile sînt compacte, alburile savuroase, simple şi suculente. Lumina e excesivă, tabloul e surd, nimic mai pestriţ şi totuşi ansamblul e mohorît. Roşul e singura culoare intensă care-şi păstrează valoarea în această gamă uimitor de potolită, compusă din note foarte bogate, dar păstrînd o tonalitate atît de gravă. Sînt copii care se joacă, tropăie, aleargă spre valuri, fac colaci şi găuri în nisip, femei gătite în toalete

cu bistru ale celor mai iscusiți desenatori de marine; iar cînd mai vezi trecînd şi-o *cabină pe roate*, gîndul te duce la caleaşca trasă de şase cai vînăt-rotați ai principelui de Orania[2].

Amintiți-vă cîteva din tablourile naive ale şcolii olandeze, şi veți şti cum arată Scheveningen astăzi; e întocmai ca pe vremuri. Viața modernă a schimbat accesoriile; fiecare epocă reînnoieşte personajele, aduce modele şi obiceiurile sale. Dar ce înseamnă asta de fapt? abia un accent deosebit în siluete. Burghezi de altădată, turişti din zilele noastre, totul e doar o mică pată pitorească mişcătoare şi schimbăcioasă, nişte picățele vremelnice urmîndu-se dintr-un secol într-altul, între cerul nesfîrşit, marea nesfîrşită, duna imensă şi prundişul cenuşiu.
Între timp, vrînd parcă să încuviințeze şi mai mult veşnicia lucrurilor în acest imens decor, acelaşi val, de atîtea ori studiat, bătea ritmic plaja uşor înclinată în întîmpinarea lui. Se umfla, se rostogolea şi murea, cu un vuiet intermitent şi monoton, în care nu s-a schimbat nici o notă de cînd e lumea lume. Marea era pustie. O furtună clocea în larg şi fereca orizontul în nouri încordați, cenuşii şi imobili. Deseară vom vedea fulgere scăpărînd, iar mîine de-ar mai fi trăit Willem Van de Velde,Ruysdael, căruia nu-i păsa de vînt şi Bakhuysen care n-a pictat bine decît vîntul, ar veni să observe dunele în momentul lor lugubru şi Marea Nordului mînioasă.
M-am întors pe alt drum, de-a lungul noului canal, pînă la *Princesse-Gracht*. La *Maliebaan* avuseseră loc nişte curse. Mulțimea se mai afla încă adăpostită printre copaci, îmbulzindu-se lîngă draperia sumbră de frunziş, ca şi cum gazonul neatins al hipodromului ar fi fost un covor de mare preț, ce nu se cuvine călcat în picioare. Ceva mai puțină gloată, cîteva landouri negre sub bolta copacilor şi v-aş putea descrie, căci adineaori l-am avut în fața ochilor, unul din frumoasele tablouri ale lui Paulus Potter, atît de migălos brodate cu acul parcă, atît de candid scăldate în demi-tente verzi-albăstrii, aşa cum le făcea el în zilele sale de trudă îndîrjită.

II. ORIGINEA ŞI CARACTERELE ŞCOLII OLANDEZE

Şcoala olandeză începe în primii ani ai secolului şaptesprezece. Măsluind oarecum datele, i-am putea fixa chiar şi ziua de naştere.

Ea este ultima dintre marile şcoli, poate cea mai originală, fără doar şi poate cea mai locală. La aceeaşi oră, în aceleaşi împrejurări, constatăm că se produce un dublu fapt pe deplin concordant; un stat nou, o artă nouă. Originea artei olandeze, caracterul, ţelul, mijloacele, oportunitatea, dezvoltarea ei rapidă, fizionomia cu totul nouă şi-n primul rînd naşterea ei neaşteptată chiar a doua zi după armistiţiu, o dată cu naţiunea însăşi şi ca o eflorescenţă firească şi plină de viaţă a unui popor ferice şi foarte dornic să se cunoască, toate acestea s-au spus în repetate rînduri, cu competenţă şi foarte bine. Ca atare, nu mă voi atinge de partea istorică a subiectului decît spre aducere-aminte, ca să ajung apoi cît mai repede la ceea ce mă interesează pe mine.

Olanda nu avusese niciodată mulţi pictori naţionali: poate că tocmai această sărăcie explică marele lor număr de mai tîrziu şi caracterul lor atît de specific olandez. Cît timp a fost contopită cu Flandra, Flandra a luat asupră-şi menirea de-a gîndi, inventa şi picta în numele ei. Ea n-a avut parte de nici un Van Eyck, de nici un Memling, de nici un Roger Van der Weiden măcar. O

în maniera şcolii primitive flamande, la fel cum Mostaert, Scorel, Heemskerke, în ciuda valorii lor, nu sînt nişte talente individuale care să deosebească şi să caracterizeze o ţară.

De altminteri, cu puţin timp în urmă, influenţa italienească îi atinsese deopotrivă pe toţi cei care ţineau un penel în mînă, din Anvers pînă-n Haarlem, şi acesta era un motiv în plus pentru a şterge graniţele, a amesteca şcolile, a deznaţionaliza pictorii. Jan Scorel nu mai avea elevi în viaţă. Ultimul şi cel mai ilustru, cel mai mare pictor de portrete cu care se poate mîndri Olanda împreună cu Rembrandt, alături de Rembrandt, cosmopolitul cu un temperament atît de mlădios, cu o constituţie atît de bărbătească, cu o educaţie atît de aleasă, cu un stil atît de schimbător, dar înzestrat cu un talent deosebit de viguros, care nu păstrase de altminteri nimic din originile sale: nici chiar numele, Antoine More, sau mai degrabă Antonio Moro (Antonis Mor — n. trad.) *Hispaniarum regis pictor**, cum se intitula el însuşi, murise încă în 1588[3]. Cei care trăiau nu erau cu nimic mai olandezi, nici mai bine grupaţi, nici mai capabili să înnoiască şcoala: e vorba de Goltzius, de Cornelis de Haarlem de correggianul Blomaert, de Mierevelt, un bun pictor de fizionomii, savant, corect, concis, cam rece, aparţinînd vizibil epocii sale, mai de loc ţării sale, totuşi singurul care nu era italian; şi ţineţi seama, un portretist.

Era un făcut în destinul Olandei să îndrăgească *ceea ce seamănă*, să reia într-o bună zi acest drum, să-şi supravieţuiască şi să se salveze prin portret.

Între timp, sfîrşitul celui de al şaptesprezecelea secol apropiindu-se, iar portretiştii lăsînd urmaşi, asistăm la naşterea şi la formarea altor pictori. De la 1560 la 1597, remarcăm un număr destul de mare de astfel de nounăscuţi, ceea ce începe să semene cu o semi-trezire. Datorită multor contraste şi ca atare multor aptitudini foarte diferite, tentativele se conturează conform tendinţelor, iar căile bătătorite se înmulţesc. Artiştii se străduiesc, încearcă în toate genurile, în toate gamele; unii

Paleta se emancipează, mîna aşijderi. Rembrandt începe să aibă precursori direcţi. Pictura propriu-zisă de gen se eliberează treptat de obligaţiile picturii istorice; sîntem foarte aproape de expresia definitivă a peisajului modern. În sfîrşit, ia naştere un gen apropiat de pictură istorică şi profund naţional : tabloul civic[4] şi cu această achiziţie, cea mai categorică dintre toate, se încheie secolul şaisprezece şi începe secolul şaptesprezece. În această categorie de pînze mari înfăţişînd portrete multiple, *doelen* sau *regenten-stukken*, conform riguroasei denumiri a acestor lucrări tipic olandeze — se va mai descoperi cîte ceva nou, dar niciodată nu se va face ceva mai bun.

Iată, precum vedem, germenii unei şcoli; şcoala nu încă. Nu talentul lipseşte; talent există din belşug. Printre aceşti pictori care încep să se instruiască şi să se decidă, se află artişti foarte avansaţi, ba vor apare chiar şi unul sau doi pictori mari. Moreelse care se trage din Mierevelt, Jan van Revesteyn, Lastman, Pinas, Frans Hals, un maestru incontestabil, Poelenbrugh, Van Schootten, Van de Venne, Thomas de Keyser, Honthorst, bătrînul Cuyp, în sfîrşit Esaias Van de Velde şi Van Goyen figurează în registrul naşterilor din acest an 1697[5]. Le citez doar numele, fără alte explicaţii. O să-i recunoaşteţi lesne în această listă pe cei de care istoria trebuie să-şi aducă aminte; veţi deosebi mai cu seamă tentativele pe care le reprezintă fiecare în parte, maeştrii viitori pe care îi anunţă, şi veţi înţelege ce-i lipsea încă Olandei şi de ce mai avea neapărată nevoie, riscînd altminteri să-şi irosească zadarnic aceste frumoase speranţe.

Momentul era critic. Aci, nu poate fi vorba de nici un fel de existenţă politică statornică şi, ca atare, toate celelalte rămîn la voia întîmplării; în Flandra, dimpotrivă, aceeaşi deşteptare, dar cu certitudini de viaţă pe care Olanda era departe să le fi dobîndit. Flandra era plină de pictori formaţi sau aproape formaţi. Chiar în acel timp era pe cale să înfiinţeze o altă şcoală, a doua în ceva mai mult de un secol, la fel de strălucită ca şi prima, extraordinar de nouă şi de autoritară, şi a cărei vecină-

devină pentru a doua oară un important centru artistic. Nu-i mai lipseau decît două lucruri: cîţiva ani de pace şi avea să-i aibă, un maestru pentru a constitui şcoala, şi îl găsise.

În acelaşi an 1609[6], care trebuia să hotărască soarta Olandei, Rubens intră în scenă.

Totul depindea de un simplu accident politic sau militar. Înfrîntă şi supusă Olanda avea să fie îngenunchiată din toate punctele de vedere. De ce două arte deosebite la acelaşi popor şi sub un singur regim? De ce o şcoală la Amsterdam şi care ar fi fost rolul ei, într-o ţară hărăzită de aci înainte inspiraţiilor italo-flamande? Ce s-ar fi întîmplat, cu aceste vocaţii spontane, atît de libere, atît de provinciale, atît de puţin făcute să devină o artă oficială? Admiţînd că Rembrandt s-ar fi încăpăţînat într-un gen destul de anevoios de practicat dincolo de mediul său propriu, puteţi să vi-l închipuiţi făcînd parte din şcoala de la Anvers, care nu şi-ar fi încetat domnia din Brabant şi pînă-n Frislanda, ca elev al lui Rubens, pictînd catedrale, decorînd palate şi-n solda unor arhiduci? Pentru ca poporul olandez să apară pe lume, pentru ca arta olandeză să vadă o dată cu el lumina zilei, era nevoie aşadar, şi tocmai din acest motiv e atît de convingătoare istoria amîndorura, era nevoie zic, de-o revoluţie, şi-o revoluţie profundă cu un deznodămînt fericit. Mai trebuia de asemeni, şi aceasta îndreptăţeşte din plin dreptul Olandei la favorurile norocului, ca această revoluţie să aibă de partea ei dreptatea, raţiunea, necesitatea, ca poporul să merite tot ce vrea să obţină, să fie hotărît, convins, harnic, răbdător, eroic şi înţelept fără zarvă de prisos, să se dovedească în toate privinţele demn de-a fi stăpîn pe propria lui soartă.

S-ar zice că Providenţa pusese ochii pe acest mic popor, examinase jalbele sale, îi cumpănise meritele, se asigurase cam cît îl ţin puterile, chibzuise că totu-i pe potriva planurile sale, şi că la ceasul sorocit, împlini în favoarea lui un miracol unic. Războiul, în loc să-l sărăcească, îl îmbogăţeşte; lupta în loc să-l moleşească, îl întăreşte, îl exaltă, îl căleşte. Tot ce făptuise împotriva atîtor

existența proprie și pentru a dobîndi strălucirea civilizațiilor înfloritoare, decît să producă instantaneu o artă care să-l consacre, să-i facă cinste și să-l reprezinte în toată profunzimea sa, și chiar acesta-i rezultatul armistițiului de doisprezece ani. Acest rezultat e atît de prompt, atît de categoric născut din incidentul politic căruia îi corespunde, încît dreptul la o școală de pictură națională și independentă, precum și certitudinea de-a o avea chiar a doua zi după semnarea păcii par să fie înscrise printre clauzele tratatului de la 1609.

În aceeași clipă se resimte o acalmie. O pală de temperatură mai prielnică a adiat peste suflete, a întinerit pămîntul, a găsit acolo semințe gata să încolțească și le-a ajutat să încolțească. Așa cum se întîmplă în primăverile nordului, cînd după ucigătoarele stihii ale unei ierni îndelungate, vegetația izbucnește pe neașteptate și se răspîndește năvalnic, e într-adevăr un spectacol neașteptat să vezi apărînd într-un răstimp atît de scurt, treizeci de ani cel mult, pe un spațiu atît de mic, pe un sol ingrat, în tristețea locurilor, în asprimea lucrurilor, o puzderie de pictori și de pictori mari.

Se nasc pretutindeni și-n același timp: la Amsterdam, la Dordrecht, la Leyda, la Delft, la Utrecht, la Rotterdam, la Enckuysen, la Haarlem, uneori chiar dincolo de granițe și parcă dintr-o sămînță căzută în afara cîmpului. Numai doi dintre ei au luat-o cu ceva înainte; Van Goyen, născut în 1596 și Wynants în 1600. Cuyp se naște în 1605. Anul 1608, unul dintre cei mai rodnici, asistă la nașterea lui Terborch, a lui Brouwer și a lui Rembrandt cu o diferență de cîteva luni; Adriaen Van Ostade, cei doi Both și Ferdinand Bol se nasc în 1610; Van der Helst, Gerard Dou în 1613; Metsu în 1615; Aart Van der Neer între 1613 și 1619; Wouwerman în 1620; Weenix, Everdingen și Pynaker în 1621; Berghem în 1624; Paulus Potter ilustrează anul 1625, Jan Steen anul 1626; anul 1630 rămîne pe veci memorabil prin faptul că l-a produs pe cel mai mare pictor de peisaj din lume împreună cu Claude Lorrain: Jacob Ruysdael.

A secătuit cumva seva? Nu încă. Nașterea lui Pieter de

douăzeci şi trei de ani de la recunoaşterea oficială a Provinciilor-Unite şi exceptînd cîţiva întîrziaţi, şcoala olandeză cunoştea prima ei înflorire[8].

Considerînd istoria din acest moment, ştim la ce să ne aşteptăm cu privire la năzuinţele, caracterul şi destinul viitor al şcolii; dar înainte ca Van Goyen şi Wynants să fi deschis drumul, înainte ca Terborch, Metsu, Cuyp, Ostade şi Rembrandt în primul rînd să fi arătat ce înţeleg ei să facă, ne puteam întreba cu oarecare îndreptăţire ce aveau de gînd să picteze aceşti pictori într-un astfel de moment, într-o astfel de ţară.

Revoluţia care făcuse din poporul olandez un popor liber, bogat şi foarte întreprinzător, îl despuia tocmai de ceea ce constituia aiurea elementul vital al marilor şcoli. Ea schimba credinţele, suprima necesităţile, îngusta obiceiurile, despuia zidurile, abolea reprezentarea legendelor antice ca şi a celor evanghelice, punea capăt vastelor iniţiative ale spiritului şi ale mîinii, tablourilor bisericeşti, tablourilor decorative, marilor tablouri. Nicicînd o ţară nu şi-a situat artiştii într-o alternativă atît de ciudată şi nu i-a constrîns mai categoric să fie originali, riscînd altcum să nici nu existe.

Problema era următoarea: fiind vorba de un popor de burghezi, practic, de loc visător, foarte activ, cîtuşi de puţin mistic, cu un spirit antilatin, rupt de tradiţii, cu un cult religios lipsit de imagini, econom, trebuia găsită o artă pe placul său, ale cărei analogii să le priceapă şi care să-l reprezinte. Un scriitor din vremea noastră, foarte priceput în probleme de acest gen a răspuns cît se poate de spiritual că unui astfel de popor nu-i rămîne altceva decît să-şi propună un lucru foarte simplu şi foarte îndrăzneţ, singurul care i-a izbutit de altfel în mod constant vreme de cincizeci de ani: să ceară să i se facă *portretul*.

Cuvîntul spune tot. Pictura olandeză, şi asta s-a observat foarte curînd, n-a fost şi nu putea fi decît un portret al Olandei, imaginea ei exterioară, fidelă, exactă, întreagă, asemănătoare, cîtuşi de puţin înfrumuseţată. Un portret al oamenilor şi-al locurilor, al moravurilor burgheze, al

Dintr-o dată, totul se schimbă în maniera de-a concepe, de-a vedea şi de-a reprezenta: punct de vedere, ideal, poetică, calitate a studiilor, a stilului şi-a metodei. Pictura italienească în momentele sale cele mai fericite, pictura flamandă în eforturile sale cele mai nobile, nu sînt negate, căci lumea încă le mai gustă, dar rămîn literă moartă, pentru că nimeni nu le va mai consulta. Exista o deprindere de-a gîndi orgolios, aristocratic, o artă care alegea lucrurile, le înfrumuseţa, le corecta, trăind mai degrabă în absolut decît în relativ, observa natura aşa cum este, dar îi plăcea s-o arate aşa cum de fapt nu e. Totul se raporta mai mult sau mai puţin la făptura omenească, depindea de ea, i se subordona şi era călcat pe ea pentru că, într-adevăr, anumite legi ale proporţiei şi anumite atribute, cum ar fi graţia, forţa, noblеţea, frumuseţea, studiate savant la om şi reduse la un sistem de doctrine, se aplica şi la elementele exterioare omului. Rezulta de aici un fel de umanitate universală sau un univers umanizat, avînd ca prototip trupul omenesc la proporţiile sale ideale. Forma omenească exprima aproape tot ce poate fi exprimat prin mijlocirea sa, istorie, viziuni, credinţe, dogme, mituri, simboluri, embleme. Natura exista vag în jurul acestui personaj absorbant. Era considerată cel mult un cadru ce urma să se micşoreze şi să dispară de la sine de îndată ce omul se instala într-însul. Totul era eliminare şi sinteză. Şi cum fiecare obiect trebuia să-şi împrumute forma plastică de la un ideal unic, nimic nu deroga. Dar, în virtutea acestor legi ale stilului istoric, e limpede că planurile se reduc, orizonturile se apropie, copacii se micşorează, cerul trebuie să fie mai puţin schimbător, atmosfera mai străvezie şi mai uniformă, iar omul mai asemănător sieşi, mai des gol decît îmbrăcat, avînd de obicei o statură desăvîrşită, chipul frumos, pentru a stăpîni astfel şi mai bine rolul care i se încredinţează.

Acum, tema e mai simplă. E vorba ca fiecare obiect să-şi redobîndească interesul meritat, omul să fie repus la locul cuvenit şi, la nevoie să se renunţe la prezenţa lui. A sosit momentul să gîndeşti mai puţin, să nu ţinteşti

să le accepte pe toate fără omisiuni, fără dispreț, să pătrundă cu familiaritate în intimitatea lor, cu dragoste în felul lor de-a fi; e o chestiune de simpatie,de curiozitate atentă şi de răbdare. De-acum înainte, a avea geniu înseamnă să nu prevezi nimic, să nu ştii că ştii, să te laşi furat de model, şi să nu-l întrebi decît pe el, cum vrea să fie reprezentat. Să înfrumuseţezi? niciodată; să înnobilezi? niciodată; să îndrepţi? niciodată. Astea-s minciuni şi trudă zadarnică. Nu există oare în orice artist demn de acest titlu ceva nedefinit care are grija să facă asta în chip firesc şi fără efort?

Chiar netrecînd dincolo de fruntariile celor Şapte Provincii, cîmpul observaţiilor nu va avea nici o limită. Cînd spui un petec de pămînt septentrional cu ape, cu păduri, cu orizonturi maritime, spui de fapt un univers pe scurt. În raporturile sale cu gusturile, cu instinctele celor care observă, orice ţărişoară temeinic studiată devine un nesecat repertoriu, bogat ca însăşi viaţa, la fel de rodnic în senzaţii pe cît de rodnică e şi inima omenească în modurile sale de a simţi. Şcoala olandeză poate creşte şi munci timp de un secol încheiat; Olanda va avea cu ce hrăni curiozitatea neobosită a pictorilor săi, atîta vreme cît iubirea lor pentru ea nu se va stinge. Fără a fi nevoie să treci dincolo de păşunile şi de *polderele** sale, găseşti aici destule pentru a-ţi fixa toate înclinaţiile. Există, deopotrivă lucruri făcute pentru cei delicaţi şi lucruri pentru bădărani, pentru melancolici şi pentru pătimaşi, pentru cei cărora le place să rîdă şi pentru cei cărora le place să viseze. Există zile mohorîte şi sori veseli, mări netede şi sclipitoare, furtunoase şi negre; găseşti de asemeni păşuni cu gospodăriile lor, ţărmuri cu corăbiile lor, şi mai totdeauna freamătul vizibil al văzduhului deasupra spaţiilor, întotdeauna brizele puternice dinspre Zuyderzee care îngrămădesc norii, apleacă arborii, gonesc din urmă umbre şi lumini, învîrt morile. Adăugaţi la toate acestea oraşele şi împrejurimile lor, viaţa din casă şi de afară, kermezele, moravurile deşuchiate şi cele cuviincioase, eleganţa, deznădejdiile sărăciei, grozăviile iernii, trîndăvia din tavernele

vînătorile. Adăugați în sfîrşit viaţa publică, ceremoniile civice, banchetele civice, şi veți obţine elementele unei arte absolut noi cu subiecte vechi de cînd lumea.
De aici rezultă cea mai armonioasă unitate în spiritul şcolii şi în acelaşi timp, cea mai uluitoare diversitate ce s-a produs vreodată în cadrul unuia şi aceluiaşi spirit. Şcoala în ansamblul ei este numită de *gen*. Descompuneți-o şi veți afla înlăuntrul ei pictori de *conversații*, de peisaje, de animale, de marine, de tablouri oficiale, de naturi moarte, de flori şi în fiece categorie, aproape tot atîtea sub-genuri cîte temperamente, de la amatorii de pitoresc la ideologi, de la simpli copişti la cei care-şi aranjează subiectul, de la călători la sedentari, de la humoriştii pe care comedia umană îi amuză şi-i atrage pînă la cei care fug de ea, de la Brouwer şi Ostade la Ruysdael, de la netulburatul Paulus Potter la scandalagiul şi mucalitul Jan Steen, de la veselul şi spiritualul Van de Velde la morocănosul şi marele visător care, fără să trăiască retras, n-a întreţinut legături cu nici unul dintre ei, nu l-a repetat pe nici unul şi i-a rezumat pe toți, care părea că-şi pictează epoca, ţara, prietenii, pe el însuşi şi n-a pictat în fond decît unul din ungherele necunoscute ale sufletului omenesc; e vorba fireşte de Rembrandt.
Cutare punct de vedere, cutare stil, cutare metodă. Şi dacă-l veți da la o parte pe Rembrandt, o excepție în ţara sa ca şi aiurea, în timpul său ca şi în toate timpurile, nu veți observa în atelierele Olandei decît un singur stil şi-o singură metodă. Scopul e să imiți ceea ce există, să faci iubit ceea ce imiți, să exprimi direct senzații simple, vii şi exacte. Stilul va dobîndi aşadar simplitatea şi claritatea principiului. Legea sa e sinceritatea, obligația sa, veridicitatea. Condiția lui esențială e să fie familiar, natural şi fizionomic; el rezultă dintr-un ansamblu de calități morale: naivitate, o voință răbdătoare, sinceritate. S-ar zice virtuți domestice, strămutate din viaţa privată în practica artelor şi care servesc deopotrivă să te comporți bine şi să pictezi bine. Eliminînd din arta olandeză ceea ce am putea numi probitatea, nu veți mai înțelege elementul ei vital, vă va fi cu neputință să-i

lor un preț pe care lucrurile în sine nu par să-l aibă. De aici idealul lor, un ideal cam ignorat, oarecum disprețuit, neîndoielnic pentru cel care vrea să-l înțeleagă și foarte seducător pentru cel care știe să-l guste. Pe alocuri, un grăunte de sensibilitate mai pătimașă îi preschimbă în gînditori ba chiar în poeți; am să vă spun, cînd se va ivi prilejul, pe ce treaptă pun eu în istoria noastră a artelor inspirația și stilul lui Ruysdael.

Baza acestui stil sincer și primul efect al acestei probități, e desenul, un desen desăvîrșit. Un pictor olandez care nu desenează ireproșabil, merită tot disprețul. Sînt unii, ca Paulus Potter, al căror geniu constă în a stabili niște proporții, a urma consecvent o anumită linie. Aiurea și-n maniera lui, Holbein însuși nu făcuse altceva, fapt care i-a adus, în mijlocul și-n afara tuturor școlilor, o glorie aparte, aproape unică. Orice obiect, datorită interesului pe care-l înfățișează, trebuie examinat în forma sa și desenat înainte de-a fi pictat. Din acest punct de vedere nimic nu-i secundar. O întindere de pămînt cu orizonturile sale, un nour cu mișcarea sa, o arhitectură cu legile sale de perspectivă, un chip omenesc cu fizionomia sa, cu trăsăturile sale caracteristice, cu expresiile sale fugare, o mînă surprinsă în gestul său, o haină cu toate cutele sale, un animal în atitudinea, conformația, caracterul intim al rasei și instinctelor sale — totul se integrează cu aceeași îndreptățire în această artă egalitară și se bucură, ca să spunem așa, de aceleași drepturi de-a fi desenată.

Secole de-a rîndul, s-a crezut, se mai crede încă în cadrul multor școli, că-i destul să așterni cîteva tente aeriene, să le nuanțezi cînd cu azur cînd cu gri, pentru a exprima măreția spațiilor, înaltul zenitului și obișnuitele schimbări din atmosferă. Or, țineți seama că în Olanda cerul cuprinde adeseori jumătate din tablou, cîteodată întreg tabloul, că aici interesul se împarte sau se deplasează. Cerul trebuie să fie în mișcare, și să ne emoționeze, să se înalțe și să ne atragă după sine; soarele trebuie să asfințească, luna să răsară, ziua să fie zi, seara seară și noaptea noapte, să fie cald sau frig, să te înfiori, să te desfeți, să te reculegi.

umbre circulare în jurul unei lumini dominante. Totul se desenează, se colorează, se luminează circular, cu o bază solidă, un plafon pierdut şi colţuri rotunjite, convergînd la centru; de aici rezultă profunzimea ei şi depărtarea de ochi a obiectelor reproduse. Nici o pictură nu ne poartă cu mai multă certitudine de la primul la ultimul plan, de la cadru la orizonturi. Locuim în interiorul ei, circulăm, privim în adîncul ei, sîntem ispitiţi să ridicăm capul pentru a măsura cerul. Totul contribuie la această iluzie; rigoarea perspectivelor seriene, raportul desăvîrşit al culorii şi al valorilor cu planul ocupat de obiect. Orice pictură străină de această şcoală a plafonării, a anvelopei aeriene, a efectului depărtat, pare o imagine plată şi aşternută de mîntuială pe suprafaţa pînzei. Cu rare excepţii, Teniers, în tablourile sale în aer liber şi-n game deschise, descinde din Rubens; are spiritul lui, înflăcărarea, tuşa cam superficială, execuţia mai curînd preţioasă decît intimă; forţînd termenii, am putea spune că el decorează şi nu pictează profund.

N-am spus tot şi mă opresc aici. Ca să fiu complet ar trebui să examinez rînd pe rînd fiecare element al acestei arte atît de simple şi atît de complexe. Ar trebui să studiez paleta olandeză, să-i analizez baza, resursele, întinderea, modul în care-i folosită, să ştiu şi să spun din ce cauză e restrînsă, aproape monocromă şi totuşi atît de bogată în rezultatele sale, aceeaşi pentru toţi şi totodată variată, de ce luminile ei sînt rare şi subţiri, umbrele dominante, care-i cea mai obişnuită lege a acestui ecleraj potrivnic legilor naturale, mai ales în pictura pleneristă; şi-ar fi interesant de stabilit ce loc ocupă în această pictură scrupuloasă arta şi ce loc ocupă aranjamentele, unele păreri preconcepute necesare, aproape întotdeauna anumite sisteme ingenioase.

Ar urma în sfîrşit lucrul manual, dibăcia uneltei, minuţia, extraordinara minuţie, folosirea suprafeţelor netede, transparenţa pastelor, calitatea lor strălucitoare, sclipirile lor de metal şi giuvaere. Ar fi de cercetat cum reuşeau aceşti neîntrecuţi maeştri să divizeze operaţiile execuţiei, dacă pictau pe fonduri deschise, ori întunecate, dacă,

Toate aceste întrebări, mai cu seamă ultima, au făcut obiectul multor presupuneri, şi niciodată n-au fost bine lămurite nici rezolvate.

Dar aceste însemnări făcute în grabă nu sînt nici un studiu foarte profund, nici un tratat, nici mai cu seamă un curs. Ideea pe care ne-o facem de obicei despre pictura olandeză, şi pe care am încercat s-o rezum, e suficientă pentru ca s-o putem deosebi clar de celelalte picturi, iar ideea pe care ne-o facem despre pictorul olandez la şevalet este exactă şi-n toate privinţele expresivă. Ne reprezentăm astfel un om atent, niţel aplecat, cu o paletă nou-nouţă, uleiuri străvezii, pensule curate şi fine, expresia gînditoare, mîna prevăzătoare, pictînd într-o lumină molcomă, duşman mai cu seamă al prafului. Aşa stînd lucrurile, îi putem judeca pe toţi după Gerard Dou sau Mieris, căci imaginea este asemănătoare. Poate că nu erau chiar atît de meticuloşi pe cît credem noi, poate că rîdeau mai cu poftă decît ne închipuim. În ce priveşte însă bunele deprinderi profesionale, geniul lor avea aceeaşi strălucire. Van Goyen, Wijnants fixaseră anumite legi încă la începutul secolului. Lecţiile se transmiseseră de la maeştri la elevi şi, timp de o sută de ani, fără nici o abatere, ei au trăit din acest fond.

III. HELEŞTEUL

Astă seară niţel obosit după ce trecusem în revistă atîtea tablouri, şi le admirasem, şi discutasem cu mine însumi, am ieşit la plimbare pe malul Heleşteului (Vidjver)[10].

Ajuns către sfîrşitul zilei, am rămas acolo pînă tîrziu. E un loc destul de ciudat, de-o mare singurătate, nu lipsit de oarecare melancolie, atunci cînd vii la asemenea oră străin fiind, şi cînd alaiul anilor zburdalnici te-a părăsit. Închipuiţi-vă un mare bazin uriaş, mărginit de cheiuri rigide şi palate negre. În dreapta, o alee pustie, străjuită de un şir de case aristocratice, cu porţile zăvorîte; în stînga, Binnenhof-ul crescut de-a dreptul din apă cu faţada lui de cărămidă, cu acoperişuri de ardezie, cu o înfăţişare ursuză, cu fizionomia sa din alte vremuri şi din totdeauna, plin de amintiri tragice şi avînd aerul acela misterios al locurilor bîntuite de istorie. Departe, pierzîndu-se către nord şi desenată ca un laviu diafan dintr-o tentă incoloră, fleşa răcită de noapte a catedralei; pe luciul heleşteului, o insuliţă înverzită şi două lebede care pluteau lin în umbra malurilor, nelăsînd în urma lor decît nişte dîre subţiri; deasupra, cîţiva lăstuni săgetau înalt văzduhul înserării. O linişte desăvîrşită, o pace adîncă, o deplină uitare a celor prezente sau trecute.

zeau nemuririi numele lor, şcoala lor, veacul lor, ţara lor. Încotro să ne îndreptăm atunci recunoştinţa? Spre ceea ce-i mai demn, spre ceea ce-i mai adevărat? Nu. Spre ceea ce-i mai măreţ? Cîteodată. Spre ceea ce-i mai frumos? Întotdeauna. Dar ce-i de fapt frumosul, această mare pîrghie, acest mare mobil, acest mare magnet, s-ar părea singurul farmec al istoriei? O fi oare tot ce poate fi mai aproape de idealul spre care ţinteşte omul fără să-şi dea seama? Iar marea vrajă a *măririi* nu provine oare tocmai din faptul că-i mai uşor s-o confunzi cu frumosul? Trebuie să fii foarte avansat în morală sau foarte tare în metafizică pentru a spune că o faptă bună sau un adevăr sînt frumoase. Pînă şi omul cel mai simplu o spune atunci cînd e vorba de-o faptă mare. În fond, nu iubim în chip firesc decît frumosul. Imaginaţiile îi dau tîrcoale, sensibilităţile se emoţionează în prezenţa lui, toate inimile se năpustesc spre dînsul. O cercetare temeinică ne-ar dovedi că grosul omenirii îndrăgeşte mult mai bucuros ceea ce farmecă şi uluieşte decît ceea ce înduioşează, sau convinge, sau explică.

De aceea, cînd un om politic n-a cuprins în viaţa lui acest element de mare farmec, sîntem înclinaţi să spunem că ceva îi lipseşte.

Savanţii şi moraliştii îl înţeleg, restul omenirii îl ignoră. Dacă se întîmplă contrariul, amintirea lui e salvată. Un popor piere o dată cu legile sale, cu moravurile sale, cu politica sa, cu cuceririle sale; din toată istoria lui supravieţuieşte, doar o bucată de marmură sau de bronz; şi acest martor ajunge. A fost odată un om, un foarte mare om, foarte înţelept, foarte curajos, politician iscusit şi conducător luminat al ţării sale; poate că nici n-am şti numele lui, dacă literatura nu l-ar fi îmbălsămat şi n-ar fi avut un prieten sculptor pe care l-a pus să decoreze frontoanele templelor. Altul era ingimat, uşuratec, risipitor, foarte spiritual, destrăbălat, la nevoie viteaz: se vorbeşte despre el mai des decît despre Solon, Platon, Socrate, Temistocle şi se bucură de mai multă universalitate. Să fi fost mai înţelept, mai brav? Să fi slujit oare mai bine adevărul, dreptatea, interesele ţării sale?

Pe la ora zece s-a pornit ploaia, se înnoptase de-a binelea; heleşteul lucea stins, ca o rămăşiţă de amurg străveziu uitată în acest colţ de oraş. Faima nu apăru. Ştiu cam ce fel de obiecţii se pot face atunci cînd e vorba de preferinţele sale, dar eu n-am venit aici să i le judec.

Marile scene civice de Ravesteyn, Hals, Van der Helst, Flinck, Karel Dujardin şi alţii sînt, după cum se ştie, nişte tablouri cu portrete, în care acţiunea lipseşte cu desăvîrşire şi care, deşi sînt nişte documente de mare interes istoric, nu se ocupă de fel de istoria epocii. Şi dacă ne gîndim la toate evenimentele secolului al şaptesprezecelea olandez, la gravitatea faptelor de arme, la energia acestui popor de soldaţi şi mateloţi, la luptele şi suferinţele sale; dacă ne închipuim spectacolul pe care-l putea oferi ţara în acele vremuri de urgie, rămînem uimiţi văzînd pînă unde merge nepăsarea picturii faţă de ceea ce era însăşi viaţa poporului.

Bătălii în străinătate, pe uscat şi pe mare, la graniţe şi pînă-n inima ţării; în interior, oamenii se sfîşie între ei: Barneveldt e decapitat în 1619, fraţii de Witt sînt măcelăriţi în 1672; la un interval de cincizeci şi trei de ani, lupta dintre republicani şi orangişti se complică cu aceleaşi discordii religioase ori filozofice — acum *arminieni* contra *gomarişti*, atunci *voeţieni* contra *cocceieni*[15] — şi iscă aceleaşi tragedii. Războiul cu Spania, cu Anglia, cu Ludovic al XIV-lea nu conteneşte o clipă. Olanda e invadată şi se apără cum ştim; pacea de la Münster se semnează în 1648; pacea de la Nimègue în 1678, pacea de la Ryswyk în 1698. Războiul de succesiune al Spaniei izbucneşte o dată cu noul secol, şi putem spune că toţi pictorii din marea şi paşnica şcoală despre care vă vorbesc au murit auzind aproape zilnic bubuitul tunurilor.

Cu ce se îndeletniceau între timp, aflăm din operele lor. Portretiştii pictau faimoşii lor războinici, principii lor, cetăţenii lor iluştri, poeţii lor, scriitorii lor, pe ei înşişi sau pe prietenii lor. Peisagiştii umpleau cîmpurile visînd, desenînd animale, copiind bordeie, trăind viaţa din gospodării, pictînd copaci, canale şi ceruri, sau călătoreau; plecau în Italia, întemeiau colonii, se întîlneau cu Claude Lorrain, trăiau vreme uitată la Roma, uitau de propria lor ţară, mureau acolo precum Karel[16], înainte de-a fi apucat să treacă Alpii înapoi. Ceilalţi nu prea ieşeau din ateliere decît ca să iscodească prin preajma tavernelor, să dea tîrcoale prin preajma caselor deochiate

toarea lor meserie. Şi cum viaţa cea de toate zilele mergea înainte, pictau plini de rîvnă obiceiuri casnice, scene de interior, cîmpeneşti şi orăşeneşti, fără să se sinchisească de ceva, în ciuda tuturor primejdiilor, departe de zbuciumul, de spaima, de strădania patriotică şi de măreţia ţării lor. Nici un fel de tulburare, nici o nelinişte în această lume bine adăpostită, pe care am putea s-o socotim drept vîrsta de aur a Olandei, dacă istoria nu ne-ar dezvălui contrariul.

Pădurile sînt liniştite, drumurile sigure; corăbiile vin şi se duc pe apa canalelor; serbările cîmpeneşti se ţin lanţ. Oamenii fumează în pragul cîrciumilor, dansează înăuntru, vînează, pescuiesc, se plimbă. Suviţe paşnice de fum se înalţă de pe acoperişurile gospodăriilor aflate parcă în afara oricărei primejdii. Copiii merg la şcoală, iar în case domneşte rînduiala, pacea, tihna netulburată a zilelor ferice. Anotimpurile se perindă, patinatorii zburdă pe apele pe care navigau corăbii, focul sclipeşte în vetre, porţile sînt zăvorîte, perdelele trase: toate urgiile vin din partea naturii şi nu dintr-a oamenilor. Marea plăcere a pictorilor e să compună tablouri bune, zugrăvind cursul firesc al lucrurilor pe care nimic nu-l abate din matca sa, şi esenţa statornică a micilor întîmplări de zi cu zi.

Cînd un pictor priceput în scene ecvestre ne înfăţişează din întîmplare o pînză cu cai care şarjează, cu pocnete de pistol şi de tromblon, cu lovituri de sabie, şi-n care personajele se calcă în picioare, se măcelăresc, se căsăpesc cu destulă înfocare, totul se petrece pe locuri ce depărtează războiul, înstrăinează primejdia; aceste vărsări de sînge au un iz de fantazie anecdotică şi nici pictorul nu pare prea tulburat de ele în sinea lui. Cei care se distrează întîmplător pictînd asemenea lucruri sînt italienii, Berghem, Wouwerman, Lingelbach, *pitoreştii* puţin veridici. Unde or fi văzut ei lupte? Dincolo sau dincoace de munţi? Toate aceste simulacre de încăierări sau de mari bătălii a căror motive nu se cunosc, după cum nu se cunoaşte momentul acţiunii, nici locul, şi nici cine cu cine se războieşte aduc oarecum cu tablourile lui Salvatore Rosa[17],

execuție uluitoare, o adevărată performanță în ceea ce privește acțiunea, tumultul, organizarea admirabilă a efectului și desăvîrșirea detaliilor, — o pînză nicidecum istorică, — se intitulează: *Atacul unui convoi într-un defileu în munți.* Cealaltă, una dintre cele mai vaste pînze semnate de Wauwerman se intitulează *O mare bătălie* și amintește de tabloul aflat la Pinacoteca din München și cunoscut sub numele de *Bătălia de la Nordlingen;* dar nici aici nu aflăm nimic precis, iar valoarea națională istorică a acestei foarte remarcabile lucrări rămîne la fel de îndoielnică ca și veridicitatea tabloului lui Berghem. Toate celelalte tablouri reprezintă scene cu briganzi sau încăierări anonime care se petreceau desigur și aievea, dar pe care pictorii par să le fi zugrăvit totuși numai din auzite, în timpul sau după călătoriile lor prin Apenini. Așadar, istoria olandeză n-a înrîurit de loc, sau prea puțin pictura acestor vremuri zbuciumate, și nu pare să fi tulburat nici un singur minut spiritul pictorilor.

Notați în afară de asta că nici măcar în pictura lor propriu-zis pitorească și anecdotică, nu observăm nici urmă de anecdotă. Nici un subiect bine determinat, nici o acțiune care să impună o compoziție temeinic concepută, expresivă, deosebit de semnificativă, nici un fel de invenție, nici o singură scenă care să contrasteze cu uniformitatea acestei existențe cîmpenești sau orășenești, banală, vulgară, lipsită de căutări, de pasiuni, am putea spune chiar și de sentiment. Nu s-ar putea spune că a bea, a fuma, a giugiuli slujnicele e o ispravă deosebită sau o ocupație plină de farmec. Și nici că a mulge vacile, a le mîna la adăpat, a încărca o căruță de fîn e cine știe ce mare lucru în viața agricolă.

Tot mereu îți vine să-i întrebi pe acești pictori nepăsători și flegmatici și să le spui: Așadar, nimic nou? în grajdurile voastre, în gospodăriile voastre, în casele voastre nu se petrece nimic? Adineaori a fost o furtună; furtuna n-a dărîmat chiar nimic? Trăsnetul a bubuit; trăsnetul n-a atins nimic, nici cîmpurile voastre, nici vitele voastre, nici acoperișurile voastre, nici pe lucrătorii voștri? Se nasc copii; nu-i sărbătoriți? Mor copii;

duioşie, de amaraciune, de milă adevărată? Epoca voastră, ca oricare alta, a văzut şi ea destule certuri, patimi, gelozii, galantlîcuri vinovate, dueluri: ce ne arătaţi din toate acestea? O sumedenie de scene de dezmăţ şi de trîndăvie scîrnavă, chiolhane de beţivani, tot soiul de bădărănii, oameni care se îmbrăţişează de parcă s-ar lua la bătaie, şi ici-colo lovituri de pumni şi de picioare aplicate în năbădăile vinului şi ale amorului. Iubiţi copiii, îi chelfăniţi, ei urlă, se uşurează prin cotloane şi astea sînt chipurile tablourilor voastre de familie. Comparaţi epocile şi ţările. Nu vorbesc de şcoala germană contemporană, şi nici de şcoala englezească, unde totu-i subiect, fineţe, intenţie, ca în dramă, comedie, vodevil, în toate pictura e prea îmbibată de literatură, de vreme ce numai dintr-asta trăieşte, ba chiar şi moare, după părerea unora; luaţi în schimb un catalog de expoziţie franţuzească, citiţi titlurile tablourilor, şi aruncaţi-vă ochii pe catalogul muzeelor din Amsterdam şi Haga. În Franţa, orice pînză, care nu are un titlu şi nu cuprinde ca atare un subiect, riscă să treacă drept o lucrare negîndită şi neserioasă. Şi asta nu de azi; asta durează de o sută de ani. Ce constatăm din ziua cînd Greuze a imaginat pictura sentimentală şi, în aplauzele entuziaste ale lui Diderot, a conceput un tablou aşa cum concepi o scenă de teatru şi s-a apucat să transpună în pictură dramele burgheze de familie? Oare pictura de gen din Franţa a făcut altceva decît să inventeze nişte scene, să se inspire din istorie, să ilustreze literaturile, să picteze trecutul, nitel prezentul, foarte puţin Franţa contemporană şi foarte mult ciudăţeniile moravurilor sau ale climatelor străine?

E destul să citäm cîteva nume pentru a reînvia un lung şir de opere picante sau frumoase, efemere sau veşnic celebre, semnificînd toate cîte ceva, reprezentînd toate nişte fapte sau nişte sentimente, exprimînd pasiuni sau povestind anecdote, avînd toate un personaj principal şi un erou al lor: Granet, Bonington, Léopold Robert, Delaroche, Ary Scheffer, Roqueplan, Decamps, Delacroix şi mă opresc la cei morţi. Amintiţi-vă de nenumă-

Durward, *Episcopul din Liège*, ca să nu mai vorbim de puzderia de *Foscari* sau de *Marino Faliero*, de *Barca lui Don Juan*, cum şi de *Povestea lui Samson*, sau de *Cimbrii* care preced curiozităţile orientale. Şi dacă după toate acestea am face lista tablourilor de gen care ne-au fermecat, emoţionat, frapat an de an, începînd cu *Scenele de inchiziţie* sau *Conferinţa de la Poissy*, şi terminînd cu *Carol Quintul la Saint Juste*, — dacă am enumera, zic, tot ce-a produs şcoala franţuzească mai remarcabil şi mai onorabil în acest gen în ultimii treizeci de ani, am descoperit că elementul dramatic, patetic, romanesc, istoric ori sentimental a contribuit la succesul acestor lucrări aproape tot atît de mult ca şi talentul pictorilor care le-au făcut.

Observaţi ceva asemănător în Olanda? Cataloagele sînt de-o insignifianţă şi de-o lipsă de precizie deznădăjduitoare: *Torcătoarea cu turma*, asta la Haga pentru Karel Dujardin; pentru Wouwerman: *Sosirea la han*, *Popasul vînătorilor*, *Manej de ţară*, *Carul* (tablou celebru), *O Tabără*, *Odihna vînătorilor* etc.; pentru Berghem: *Vînătoare de mistreţ*, un *Vad italienesc*, *Pastorală* etc.; pentru Metsu: *Vînătorul*, *Amatorii de muzică;* pentru Terborch: *Scrisoarea* şi tot aşa mai departe cînd e vorba de Gerard Dou, Ostade, Mieris, ba chiar şi de Jan Steen, cel mai deştept dintre toţi şi singurul care, prin înţelesul profund sau grosolan al anecdotelor sale, e un inventator, un caricaturist ingenios, un humorist din familia lui Hogarth [18] şi care-i pe deasupra şi om de litere, aproape autor dramatic în comicăriile sale. Cele mai frumoase opere se ascund sub titluri tot atît de anodine. Admirabilul Metsu din Muzeul *Van der Hoop* e intitulat *Darul vînătorului* şi nimeni n-ar bănui că *Odihna lîngă şură* indică un incomparabil Paulus Potter, perla galeriei Aremberg. Ştim ce înseamnă *Taurul* lui Paulus Potter, *Vaca ce se oglindeşte* sau şi mai faimoasa *Vacă ce...* (se p... n. trad.) de la Petersburg. Cît despre *Lecţia de anatomie* şi *Rondul de noapte*, îmi veţi îngădui să fiu de părere că nu semnificaţia subiectului asigură acestor două lucrări imortalitatea dobîndită.

mele de ordin moral şi de asemeni cea care s-a închinat cu cea mai mare pasiune studiului pitorescului pare să-i fi observat izvoarele vii mai puţin ca oricare alta.
Ce motiv îl îndemnă pe un pictor olandez să facă un tablou? Nici unul; şi remarcaţi că în această privinţă nu i se cer explicaţii niciodată. Un ţăran cherchelit şi cu nasul roşu vă priveşte cu un ochi bulbucat şi se hlizeşte cu gura pînă la urechi, ridicînd o stacană: şi destul să fie bine pictat, pentru a dobîndi valoare. La noi, atunci cînd lipseşte subiectul, lipsa lui trebuie inlocuită măcar printr-un sentiment puternic şi adevărat cum şi prin emoţia vădită a pictorului. Un peisaj care nu-i bine îmbibat cu culorile omului este o operă ratată. Noi nu ştim să facem ca Ruysdael un tablou unic numai dintr-o apă înspumegată care se năpusteşte printre stînci brune. O vită pe islaz care *nu-i deşteaptă*, cum zic ţăranii despre instinctul vitelor, e ceva de nepictat.
Un pictor deosebit de original din zilele noastre, un suflet nobil, un spirit melancolic, un temperament cu adevărat rural, a spus despre cîmpuri şi despre ţărani, despre asprimile, tristeţile şi noblеţea muncii lor, lucruri care nici nu i-ar fi trecut prin minte unui olandez [19]. Le-a spus într-un limbaj cam barbar şi-n formule în care gîndirea avea mai multă vigoare şi claritate decît chiar mîna sa. Tendinţele lui s-au bucurat de-o recunoştinţă nеţărmurită şi-au fost considerate în pictura franceză drept expresia sensibilităţii unui Burns ceva mai puţin îndemînatic în a se face înţeles. Pînă la urmă, întrebarea este: tablourile pe care le-a făcut şi-au rămas de pe urma lui sînt ori nu frumoase? Forma sa, limbajul, cu alte cuvinte acel înveliş exterior fără de care creaţiile spiritului nu există şi nu trăiesc, are calităţile necesare pentru a-l consacra drept un pictor admirabil, asigurîndu-i astfel cu destul temei o viaţă îndelungată? Ca gînditor, e profund dacă îl comparăm cu Paulus Potter şi Cuyp; ca visător, plin de farmec cînd îl punem alături de Terborch şi Metsu; are ceva de-o incontestabilă noblеţe, cînd ne gîndim la trivialităţile lui Steen, ale lui Ostade sau Brouwer; ca om, toţi laolaltă pot roşi în preajma lui;

celălalt, ca şi cum ar exista între ele nu ştiu ce contradicţie de neîmpăcat? Nu ştiu nimic, la drept vorbind. Pînă în prezent, gîndirea n-a susţinut cu adevărat decît marile opere plastice. Reducîndu-se pentru a pătrunde în operele de valoare mijlocie, ea pare să-şi fi pierdut toată vlaga.

Sensibilitatea a mai salvat cîteva, curiozitatea a stricat o sumedenie, spiritul le-a prăpădit pe toate.

Să fie asta concluzia ce trebuie trasă din observaţiile precedente? Desigur că s-ar mai putea găsi şi alta; pe ziua de astăzi n-o întrezăresc.

V. PAULUS POTTER

Alături de *Lecția de anatomie* şi de *Rondul de noapte*, *Taurul* lui Paulus Potter se bucură de o mare faimă în Olanda. Muzeul din Haga îi datorează o bună parte din curiozitatea vizitatorilor săi. Nu-i cea mai mare pînză a lui Paulus Potter; dar e cel puțin singura dintre pînzele sale de proporții care merită o atenție serioasă. *Vînătoarea de urşi* de la Muzeul din Amsterdam, presupunînd că-i autentică, şi curățată chiar de retuşurile ce-o desfigurează[20], a trecut întotdeauna drept o simplă extravaganță de tinerețe, cea mai mare eroare din toată viața lui. Taurul e de neprețuit. Dacă ar fi să-l evaluăm la cursul actual al operelor lui Paulus Potter, nimeni nu se îndoieşte că scos în vînzare, la o licitație în Europa, el ar atinge un preț fantastic. E un tablou atît de frumos? Nicidecum. Merită importanța de care se bucură? Fără doar şi poate. Va să zică, Paulus Potter este un foarte mare pictor? Foarte mare. Înseamnă oare că pictează chiar atît de bine pe cît se presupune? Nu chiar. E vorba aci de o neînțelegere pe care-i bine s-o spulberăm.

Dacă în ziua cînd s-ar deschide pomenita licitație fictivă, şi am avea prin urmare dreptul să discutăm deschis meritele acestei faimoase lucrări, cineva s-ar încumeta să proclame adevărul, el ar putea spune cam aşa: «Reputația tabloului e foarte exagerată şi-n acelaşi timp foarte

Compoziția e cît se poate de săracă. Lipseşte orice unitate în acest tablou care începe nu se ştie de unde, nu se mai termină, primeşte lumina fără să fie luminat, o distribuie anapoda, fuge din toate părțile şi iese din cadru, într-atît pare pictat numai la suprafața pînzei. E prea încărcat, deşi spațial nu-i umplut. Nici liniile, nici culoarea, nici distribuția efectului nu-i dau acele prime condiții de existență indispensabile unei lucrări cît de cît organizate.. Proporțiile exagerate ale vitelor sînt ridicole. Vaca de culoare roşcată şi cu capul alb e făcută dintr-o materie scorțoasă. Oaia şi berbecele parcă sînt turnate în ipsos. Cît despre păstor, nimeni nu-şi pierde vremea să-l apere. Numai două părți ale acestui tablou par făcute să se acorde între ele, cerul înalt şi taurul imens. Nourul e într-adevăr la locul său; se luminează unde trebuie şi se colorează aşijderi acolo unde răspunde necesităților obiectului principal, ale cărui reliefuri e menit fie să le însoțească, fie să le sublinieze. Înțelegînd aşa cum se cuvine legea contrastelor, pictorul a reuşit bine degradeul culorilor deschise şi al nuanțelor întunecate ale animalului. Zona cea mai închisă cu zona luminoasă a cerului, iar partea cea mai energică şi mai reliefată a vitei cu partea cea mai străvezie din atmosferă; dar nu-i vorba aici de cine ştie ce merit, dată fiind simplitatea problemei. Restul e un adaos inutil la care s-ar putea renunța foarte uşor, iar tabloul n-ar avea decît de cîştigat».

Ar fi o critică brutală, dar exactă. Şi totuşi opinia publică, mai puțin tipicară sau mai clarvăzătoare, ar spune că semnătura îşi merită cu prisosință prețul.

Opinia publică nu se înşală niciodată pe de-a-ntregul. Pe căi dibuite, adeseori nu prea fericit alese, ea ajunge în cele din urmă la expresia unui sentiment adevărat. Cînd i se dăruieşte cuiva, motivele în virtutea cărora se dăruieşte nu sînt totdeauna şi cele mai bune, dar totdeauna se mai găsesc vreo cîteva în plus care îndreptățesc din plin dăruirea sa. Ea se înşală asupra titlurilor, uneori ia defectele drept calități; prețuieşte un om pentru maniera execuției şi acesta-i cel mai mic merit al său; crede că un pictor pictează bine cînd pictează rău şi numai pentru că

douăzeci şi trei de ani. Era încă foarte tînăr, un copil dacă ne gîndim ce înseamnă de fapt un bărbat la douăzeci şi trei de ani. Din ce şcoală făcea parte? Din nici una. Care fuseseră maeştrii lui? Nu i se cunosc alţi profesori în afară de tatăl său Pieter Simonsz Potter, un pictor obscur şi de Jacob de Weth (din Haarlem) care nici el nu era în stare să influenţeze un elev fie în bine, fie în rău. Aşadar, Paulus Potter n-a aflat lîngă leagănul său, iar mai tîrziu în atelierul celui de-al doilea maestru, decît poveţe naive şi nici un fel de doctrină; fapt cu totul neobişnuit, elevul nici nu-şi dorea mai mult. Pînă în 1647 Paulus Potter a trăit între Amsterdam şi Haarlem, adică între Frans Hals şi Rembrandt, în centrul artistic cel mai activ, cel mai inventiv, cel mai bogat în maeştrii celebri din cîte a cunoscut vreodată omenirea, exceptînd Italia secolului trecut. Profesorii nu lipseau; greu era să-şi aleagă unul. Wijnants avea patruzeci şi şase de ani, Cuyp patruzeci şi doi, Terborch treizeci şi nouă, Ostade treizeci şi şapte, Metsu treizeci şi doi, Wouwerman douăzeci şi şapte, Berghem, aproape de aceeaşi vîrstă cu dînsul, avea douăzeci şi trei de ani[21]. Mulţi chiar printre cei mai tineri, erau membri ai confreriei Sfîntul Luca. În sfîrşit, cel mai mare dintre toţi, cel mai ilustru, Rembrandt pictase deja *Rondul de noapte* şi acesta era într-adevăr un maestru care putea ispiti.

Ce s-a întîmplat cu Paulus Potter? Cum de-a reuşit să se izoleze aflîndu-se chiar în inima acestei şcoli forfotitoare şi bogate, în care iscusinţa practică era neîntrecută, talentul universal, maniera de-a reprezenta destul de asemănătoare, deşi fapt încîntător în aceste minunate timpuri, maniera de-a simţi era foarte personală? A avut oare condiscipoli? Nu se vede. Cine sînt prietenii săi, habar n-avem. Am putea şti, cu exactitate, cel mult anul în care s-a născut. Talentul şi-l dovedeşte de timpuriu, la vîrsta de patrusprezece ani semnează o fermecătoare acvaforte: la douăzeci şi doi, deşi neştiutor din multe puncte de vedere, el dovedeşte în alte privinţe o maturitate unică. Lucrează şi produce opere peste opere, unele admirabile. Le adună cu înfrigurare în

deplină a meseriei sale. Ce poate fi mai simplu, mai vremelnic, mai împlinit? Geniu şi nici un fel de învăţătură, nişte studii pline de vigoare, un produs candid şi savant întemeiat pe o privire pătrunzătoare şi pe meditaţie; adăugaţi un mare farmec natural, blîndeţea unui spirit care cugetă, aplicaţia unei conştiinţe plină de scrupule, tristeţea firească a omului care trudeşte în singurătate şi, poate, acea melancolie a fiinţelor bolnăvicioase, şi veţi obţine portretul aproape exact al lui Paulus Potter.

Aşa stînd lucrurile, mai puţin farmecul, Taurul aflat la Haga îl reprezintă de minune. E vorba de un mare *studiu*, mult prea mare din punct de vedere al bunului simţ, nu excesiv cînd ne gîndim la căutările pictorului şi la învăţătura dobîndită cu acest prilej.

Ţineţi seama că, dacă ar fi fost să-l comparăm cu strălucitii săi contemporani, Paulus Potter ignora toate dibăciile meşteşugului: nu vorbesc de tertipurile pe care, în marea lui naivitate nici nu le bănuia măcar. El studia cu precădere anumite forme şi aparenţe în simplitatea lor absolută. Cel mai mic artificiu era o piedică ce l-ar fi stînjenit, căci ar fi alterat viziunea clară a lucrurilor. Un taur uriaş pe-o cîmpie întinsă, un cer înalt şi, ca să spunem aşa, lipsit de orizont, ce alt prilej mai bun pentru un învăţăcel care vrea să afle o dată pentru totdeauna o sumedenie de lucruri deosebit de anevoioase, şi să le ştie, cum se zice, la marea precizie? Mişcarea e simplă, era şi de prisos; gestul e adevărat; capul plin de viaţă. Vîrsta vitei, caracterul, rasa, temperamentul, lungimea, înălţimea, articulaţiile, oasele, muşchii, blana aspră sau linsă, ţepoasă sau cîrlionţată, pielea lăbărţată sau netedă, totul e desăvîrşit. Căpăţîna, ochiul, grumazul, pieptul sînt din punct de vedere al observării naive şi viguroase, o bucată rar întîlnită, poate chiar unică. Nu spun că materia ar fi frumoasă, culoarea bine aleasă; materie şi culoare sînt aici prea vădit subordonate unor preocupări legate de forme pentru ca să îndreptăţească cine ştie ce pretenţii sub acest raport, cînd desenatorul a dat totul sau aproape totul sub unul diferit. Mai mult, însuşi tonul şi

mine cel mai mare elogiu ce poate fi adus unei lucrări mediocre în părțile sale slabe și totuși atît de hotărîtoare. Aproape toate tablourile lui Paulus Potter pot fi considerate în același fel. În cele mai multe el și-a propus să studieze un anumit accident fizionomic al naturii sau un anumit aspect nou al artei sale, și puteți fi siguri că în acea zi a ajuns să știe și să redea instantaneu ceea ce învăța. *Cîmpul*, de la Luvru,al cărui fragment principal, boul cenușiu-roșcat, este reproducerea unui studiu ce trebuie să-i fi servit adeseori, este de asemenea un tablou slab sau dimpotrivă foarte viguros; depinde cum îl considerăm: o pagină de maestru, sau un minunat exercițiu de școlar. *Cîmpul de vite* de la muzeul din Haga, *Păstorii cu turma* și *Orfeu vrăjind animalele* de la Muzeul din Amsterdam sînt, fiecare în felul său, un prilej de studii, un pretext de studii și nici pe departe, așa cum am fi ispitiți s-o credem, o plăzmuire în care imaginația ar juca cel mai mic rol. E vorba de niște vite examinate de aproape, grupate fără cine știe ce artă, desenate în atitudini simple sau în racursiuri dificile, nețintind niciodată un efect prea complicat sau prea savuros.

Execuția e firavă, șovăielnică, uneori penibilă. Tușa e nițel copilărească. Ochiul lui Paulus Potter, de-o precizie neîntrecută și de-o pătrundere pe care nimic n-o obosește, descrie cu de-amănuntul, scrutează, exprimă excesiv, nu se înecă niciodată, dar nici nu se oprește vreodată. Paulus Potter nu cunoaște încă arta sacrificărilor, n-a ajuns să știe că din cînd în cînd mai trebuie să subînțelegi și să rezumi. Cunoașteți stăruința pensulei sale, și broderia cumplit de migăloasă prin care redă frunzișurile compacte și iarba stufoasă a cîmpurilor. Talentul său de pictor își are obîrșia în talentul său de gravor. În lucrările cele mai desăvîrșite, el a pictat întotdeauna, pînă la sfîrșitul vieții sale, ca și cum ar fi gravat. Unealta devine mai mlădioasă. răspunde și altor folosințe; sub cea mai împăstată pictură simți în continuare vîrful fin al acului de gravat, tăietura ascuțită, trăsătura mușcătoare. Abia treptat, cu trudă, printr-o educație succesivă și absolut personală, ajunge să mînuiască paleta ca toată

savantă, în sfîrşit clarobscurul cum se naşte de la sine şi ca o descoperire pentru care acest spirit inocent n-ar datora nimănui nimic.
Numeroasa menajerie adunată în jurul unui îmblînzitor cu tunică şi cizme, care cîntă din lăută şi se numeşte *Orfeu*, reprezintă strădania ingenioasă a unui tînăr străin de toate secretele şcolii sale, şi care studiază pe blănurile dobitoacelor variatele efecte ale demi-tentei. E o lucrare slabă şi savantă; observaţia este exactă, execuţia timidă, intenţia fermecătoare.
În *Cîmpul de vite*, rezultatul e şi mai bun; aparenţa e excelentă, numai execuţia a stăruit în egalitatea ei copilărească.
Vaca ce se oglindeşte e un studiu al luminii, al luminii pure, făcut spre amiaza unei frumoase zile de vară. Tabloul e celebru şi puteţi să mă credeţi, extrem de slab, dezlînat, complicat cu o lumină gălbuie care, deşi studiată cu o rară migală, nu prezintă nici mai mult interes şi nici mai mult adevăr; efectul este plin de incertitudine, sîrguinţa trădează multă caznă. Aş trece peste acest exerciţiu şcolăresc, unul din cele mai stîngace din cîte a făcut, dacă n-am desluşi, chiar şi-n acest efort steril sinceritatea admirabilă a unui spirit care caută; nu ştie totul, vrea să ştie totul, şi se îndîrjeşte cu atît mai mult, cu cît zilele-i sînt numărate.
În schimb, fără să mă depărtez de Luvru şi de Ţările de Jos, am să citez două tablouri de Paulus Potter ce dovedesc un pictor desăvîrşit şi sînt fără doar şi poate nişte creaţii în accepţia cea mai înaltă şi mai pură a cuvîntului; fapt remarcabil, unul dintre ele datează din 1647, anul cînd a semnat *Taurul*.
Vreau să vorbesc despre *Micul han* de la Luvru, catalogat sub titlul: «*Cai la uşa unei colibe*» (nr. 399). E vorba de un efect de seară. Doi cai deshămaţi, dar cu hamurile pe ei, stau în faţa unui jghiab; unu-i murg, celălalt alb; cel alb e istovit. Căruţaşul tocmai aduce apă de la rîu; se întoarce urcînd malul cu o mînă în aer, în cealaltă ţine o găleată, iar silueta lui estompată se detaşează pe cerul luminat de soarele ce asfinţeşte. E o lucrare unică

vigoare a execuției, limpezime a ochiului, farmec al mîinii. Galeria Arenberg, unde se află acest minunat giuvaer, nu posedă ceva mai de preț. Aceste două bucăți incomparabile ar fi destul pentru a ne dovedi ce urmărea Paulus Potter, ceea ce ar fi făcut desigur cu mai multă amploare, dacă ar mai fi apucat.

Cu asta am spus tot; Paulus Potter nu-şi datora decît lui însuşi întreaga experiență dobîndită. Învăța din zi în zi, şi zi de zi; sfîrşitul sosi, nu trebuie s-o uităm, înainte de a fi terminat cu învățătura. Aşa cum nu avusese maeştri, n-a avut nici învățăcei. Viața sa a fost prea scurtă pentru a cuprinde şi o doctrină. De altminteri, ce s-ar fi putut învăța de la el? Maniera de-a desena? Asta-i o artă care se recomandă şi nu se prea învață de la alții. Distribuirea şi ştiința efectelor? Abia ajunsese s-o bănuiască el însuşi în ultimele sale zile. Clarobscurul? Se practica în toate atelierele din Amsterdam, mult mai bine decît o făcea el însuşi, pentru că, aşa cum v-am spus, era vorba de un lucru pe care peisajul de țară olandez nu i-l revelase decît cu timpul şi rareori.

Arta de a compune o paletă? Se vede doar cu cîtă trudă a ajuns să-şi stăpînească propria paletă. Cît priveşte îndemînarea practică, nu era el omul menit s-o recomande, cum nici operele sale nu erau făcute s-o dovedească. Paulus Potter a pictat cîteva tablouri frumoase; nu toate aceste tablouri au fost şi nişte modele frumoase. El a dat mai degrabă unele exemple bune, şi toată viața s-a n-a fost altceva decît o excelentă povață.

Mai mult ca oricare alt pictor din această şcoală onestă, el a vorbit despre naivitate, despre răbdare, despre prudență, despre iubirea statornică de adevăr. Probabil că acestea au fost şi singurele precepte pe care le-a primit el însuşi: cu siguranță că erau singurele pe care era în stare să le transmită. Aici îşi are obîrşia toată originalitatea lui şi măreția lui de asemeni.

O înclinație puternică pentru viața cîmpenească, un suflet larg deschis, molcom, nebîntuit de furtuni, echilibrat, o sensibilitate profundă şi sănătoasă, un ochi admirabil, simțul proporțiilor, gustul lucrurilor clare,

uimitoare diviziune în execuție, un sînge rece netulburat în eforturile sale, un temperament încîntător, judecînd după chipul său trist şi suferind — aşa era acest tînăr, unic în epoca lui, totdeauna unic orice s-ar întîmpla, şi aşa apare de la dibuirile pînă la capodoperele sale.
Ce lucru rar să descoperi un geniu, cîteodată fără talent! şi ce fericire să admiri atît de mult un naiv ale cărui singure calități erau o zodie norocoasă, iubirea de adevăr şi pasiunea desăvîrşirii!

VI. TERBORCH, METSU ŞI PIETER DE HOOCH LA LUVRU

E cu putinţă oare să-ţi faci o idee exactă despre arta olandeză cunoscînd doar Luvrul şi fără să fi vizitat Olanda ? Cu siguranţă că da. În afara unor mici lacune, cutare pictor care ne lipseşte aproape cu desăvîrşire, cutare din care nu deţinem lucrarea cea mai caracteristică şi lista acestora ar fi scurtă, Luvrul ne oferă o privire istorică aproape hotărîtoare şi deci un nesecat fond de studii privind ansamblul şcolii, spiritul său, caracterul său, reuşitele sale depline, diversitatea genurilor, excep-tînd unul singur: tablourile de *corporaţii* sau de *regenţi**. Haarlemul are un pictor căruia nu-i ştiam decît numele, pînă nu de mult, cînd ne-a fost relevat printr-o favoare zgomotoasă şi cît se poate de meritată. E vorba de Frans Hals, şi entuziasmul tîrziu de care se bucură era destul de greu de înţeles în afara Haarlemului şi a Amsterdamului.

Nici Jan Steen nu ne este cu mult mai familiar. E un spirit mai puţin seducător, pe care trebuie să-l frecventezi acasă la el, să-l cultivi îndeaproape, cu care-i foarte necesar să stai des de vorbă pentru a nu fi prea scandalizat de glumele lui gălăgioase şi deşucheate, mai puţin cunoscut decît s-ar părea, mai puţin grosolan decît s-ar crede, foarte inegal pentru că pictează alandala, şi după ce a

cu pălăria aruncată pe duşumea, cu faţa cărnoasă şi roşie, prost bărbierită, niţel asudată, cu părul slinos, ochi mici şi umezi şi mîna butucănoasă, dolofană şi senzuală cu care oferă nişte monezi de aur şi al cărei gest e destul de grăitor pentru a ne lămuri simţămintele personajului şi rostul vizitei sale — ce ştim noi despre această figură, una dintre cele mai frumoase bucăţi olandeze din cîte avem la Luvru? S-a spus că-i pictată după natură, că expresia e cît se poate de adevărată, că pictura în sine e excelentă. Excelentă nu spune prea mult, trebuie s-o recunoaştem, cînd e vorba să aflăm cauza lucrurilor. De ce excelentă? Pentru că natura e imitată în aşa fel încît totul pare aievea? pentru că n-a fost omis nici un amănunt? pentru că pictura în sine e netedă, simplă, curată,străvezie, plăcută la vedere, uşor de înţeles şi nu păcătuieşte de loc nici prin minuţiozitate şi nici printr-o prea mare libertate de factură? Cum se face că de cînd se practică pictura cu personaje costumate în accepţia lor familiară, într-o atitudine serioasă, şi pozînd desigur în faţa pictorului, niciodată încă nu s-a desenat, nici modelat, nici pictat astfel?

Unde vedeţi desenul, dacă nu în rezultatul său, care-i absolut extraordinar de firesc, de exact, de amplu, de fin şi de real fără vreo exagerare?

Observaţi vreo trăsătură, vreun contur, vreun accent, vreun punct de reper care să trădeze un jalon, o măsurătoare? Umerii văzuţi în perspectiva şi-n curba lor, braţul lung aşezat pe coapsă, atît de firesc în mîneca lui; trupul mătăhălos şi puhav, bine strîns în cingătoare, atît de exact ca volum, atît de vag în ce priveşte limitele sale exterioare; cele două mîini suple care, mărite la scara naturală ar prezenta aparenţa uimitoare a unui mulaj, — nu găsiţi că toate acestea sînt turnate dintr-o dată şi într-un tipar ce nu prea seamănă cu accentele colţuroase, temătoare sau prezumţioase, nesigure sau geometrice, în care se închide de obicei desenul modern?

Epoca noastră se mîndreşte pe bună dreptate cu cîţiva observatori emeriţi, care desenează cu vigoare, cu fineţe şi bine. Aş cita doar unul singur care desenează în aşa

pe sine, o tehnică dobîndită care ajută analiza, o susține, ar putea s-o înlocuiască la nevoie şi care, ca să zicem aşa, dictează ochiului ce anume să vadă, spiritului ce anume să simtă. Dincolo, nimic asemănător: o artă ce se supune caracterului lucrurilor, o ştiință ce uită de ea însăşi în fața particularităților vieții, nimic preconceput, nimic care să premeargă observarea naivă, viguroasă şi sensibilă a ceea ce există; am putea spune ca atare că eminentul pictor despre care vorbesc *are un desen*, dar e cu neputință să-ți dai seama de la bun început care-i desenul lui Terborch, al lui Metsu, al lui Pieter de Hooch.

Duceți-vă de la unul la altul. După ce ați examinat soldățoiul galant al lui Terborch, treceți la personajul acela uscățiv, cam bățos, aparținînd altei lumi şi deja altei epoci, care se prezintă cu oarecare solemnitate, în picioare şi salutînd ca un aristocrat femeia delicată cu brațe subțiratice, cu mîini nervoase, care-l primeşte la ea acasă şi nu vede nimic rău într-astà *(Vizita* de Metsu n. trad.). Apoi, opriți-vă în fața *Interiorului* lui Pieter de Hooch; intrați în acest tablou adînc, înăbuşitor, atît de bine închis, unde lumina zilei e atît de cernută, unde arde focul, domneşte liniştea, o bunăstare plăcută, un mister agreabil, şi priviți-l alături de femeia cu ochi sclipitori, cu buze roşii, dinți pofticioşi, pe flăcăul acela înalt, cam nătîng, care te duce cu gîndul la Molière, un fiu emancipat al domnului Diafoirus, drept ca un țăruş pe picioarele-i subțirele, stîngaci în veşmintele-i largi şi scorțoase, foarte ciudat acolo cu spada aceea la cingătoare, atît de neajutorat în ciuda siguranței afişate, atît de concentrat în îndeletnicirea sa, atît de admirabil executat încît nu-l poți uita. Şi aici, de asemeni, aceeaşi ştiință ascunsă, acelaşi desen anonim, acelaşi neînțeles amestec de natură şi de artă. Nici vorbă de vreo idee preconceputà în această exprimare a lucrurilor de o sinceritate atît de naivă încît formula nu poate fi observată, nici un fel de *şic*, ceea ce în limbaj de atelier înseamnă, nici un fel de obiceiuri proaste, nici un fel de ignoranță cu aere savante şi nici o manie.

Faceți o încercare, dacă ştiți să țineți un creion în mînă;

Aceeaşi uimire te cuprinde cînd studiezi celelalte elemente ale acestei arte exemplare. Culoarea, clarobscurul, modelajul suprafeţelor pline, jocul aerului înconjurător, în sfîrşit factura, adică operaţiunile manuale, totu-i desăvîrşire şi mister.

Privind execuţia doar la suprafaţa ei, găsiţi într-adevăr că seamănă cu ceea ce s-a făcut de atunci încoace? şi consideraţi că maniera noastră de-a picta dovedeşte un progres sau un regres, în raport cu aceasta? În zilele noastre să v-o spun eu? din două una: ori pictezi cu grijă şi nu pictezi totdeauna foarte bine, ori pui oarecare fantazie şi atunci nu mai faci pictură. Fie că iese ceva greoi şi sumar, spiritual şi neîngrijit, sensibil şi foarte ocolit, fie că iese ceva conştiincios, explicat întru totul, reprezentat conform legilor imitaţiei, şi nimeni, nici chiar cei care o practică, nu s-ar încumeta să declare că asemenea pictură e mai desăvîrşită numai pentru că-i mai scrupuloasă. Fiecare îşi alege o meserie potrivit cu gustul său, cu gradul său de ignoranţă sau de educaţie, cu felul său greoi sau subtil de a fi, potrivit cu structura sa morală şi fizică, potrivit cu temperamentul său, potrivit cu nervozitatea sa. Întîlnim aşadar execuţii limfatice, nervoase, robuste, firave, impetuoase sau ordonate, impertinente sau timide, cuminţi doar, despre care se spune că-s plicticoase, exclusiv sensibile despre care se spune că-s lipsite de fond. Într-un cuvînt, cîţi indivizi, atîtea stiluri şi formule în desen, în culoare şi-n exprimarea tuturor celorlalte prin acţiunea mîinii.

Se discută cu oarecare înfocare pentru a se afla care din aceşti executanţi atît de diverşi are dreptate. La drept vorbind, nimeni nu greşeşte cu adevărat, dar faptele dovedesc că nimeni n-are dreptate pe de-a întregul.

Adevărul care ne-ar pune pe toţi de acord rămîne de demonstrat; el constă în a stabili : că există în pictură o parte de meşteşug ce se învaţă şi ca atare poate şi trebuie să fie învăţat, o metodă elementară care de asemeni poate şi trebuie să fie transmisă, — că acest meşteşug şi această

riul, şi dovadă stă unitatea desăvîrşită a şcolilor, unde acelaşi aer de familie caracteriza personalităţi atît de distincte şi de înalte. Ei bine, acest aer de familie îşi avea obîrşia într-o educaţie simplă, uniformă, bine înţeleasă şi, precum se vede, extrem de sănătoasă. În ce consta în fond această educaţie din care noi n-am mai păstrat nici urmă?

Iată ce-aş vrea să se înveţe în şcoli, dar n-am auzit niciodată rostindu-se de la nici o catedră, în nici o carte, în nici un fel de curs de estetică, sau lecţii orale. Ar fi o formă de învăţămînt profesional în plus, într-o epocă în care ni se oferă toate formele posibile de învăţămînt profesional, cu excepţia acestuia.

Să studiem necontenit împreună toate aceste frumoase modele. Priviţi cu luare aminte carnaţiile, capetele, mîinile, gîturile goale: observaţi mlădierea lor, plenitudinea lor, coloritul atît de adevărat, aproape fără culoare, structura lor compactă şi atît de delicată, atît de densă şi-n acelaşi timp atit de puţin încărcată. Examinaţi de asemenea podoabele, atlasurile, blănurile, postavurile, catifelele, mătăsurile, fetrurile, penele, săbiile, aurăriile, broderiile, covoarele, fondurile, paturile cu draperii, parchetele atît de netede, atît de solide. Vedeţi cum seamănă între ele şi la Terborch şi la Pieter de Hooch şi totuşi cum se deosebesc, cum mîna acţionează la fel, cum coloritul conţine aceleaşi elemente şi totuşi cum aici subiectul e învăluit difuz, voalat, profund, cum demi-tenta ajunge să transforme, să întunece, să depărteze toate porţiunile acestei admirabile pînze, cum dă ea lucrurilor o taină, un anume spirit, un înţeles încă şi mai sesizabil, o intimitate mai caldă şi mai seducătoare, -- în timp ce la Terborch lucrurile se petrec cu mai puţine ascunzişuri; o lumină adevărată scaldă totul, patul e abia mascat de culoarea întunecată a draperiilor, modelajul e firesc ferm, plin, nuanţat în tonuri simple, puţin modificate, alese doar în aşa fel încît factura, culoarea, evidenţa tonului, evidenţa formei, evidenţa faptului, totul să demonstreze într-un deplin acord că în cazul unor astfel de personaje nu trebuie să existe nici un fel de

Găsiți că ei colorează bine, deşi unul colorează mai degrabă în gri, altul mai degrabă în brun sau în aur sumbru? Şi considerați că acest colorit al lor n-are mai multă bogăție, deşi e mai neutru, şi deci mai multă vigoare deşi conține mai puține violențe cromatice vizibile?

Cînd într-o colecție de tablouri vechi zăriți întîmplător un tablou de gen modern, chiar dintre cele mai bune şi dintre cele mai temeinic concepute, sub toate raporturile, el pare mai mult, iertați-mi cuvîntul, un fel de *ilustrată*, adică o pictură care se căzneşte să fie colorată şi nu-i îndeajuns, să fie pictată şi se evaporează, să fie consistentă şi nu izbuteşte întotdeauna nici prin belşugul de pastă atunci cînd aceasta-i aşternută din gros, nici prin zmalțul suprafețelor sale atunci cînd stratul e întîmplător subțire. Care-i explicația acestui fapt menit să stîrnească nedumerirea oamenilor instinctivi, de bun simț şi de talent care pot fi izbiți de aceste diferențe? Sîntem noi mult mai puțin înzestrați? Poate. Mai puțin căutători? Dimpotrivă. Sîntem desigur mai prost educați. Presupunînd că, printr-o minune la care nimeni nu prea rîvneşte şi care tot nu se va împlini probabil niciodată în Franța chiar dacă am implora-o aşa cum s-ar şi cuveni de fapt, un Metsu, ori un Pieter de Hooch, ar reînvia printre noi, ce sămînță ar arunca el în ateliere şi ce ogor darnic şi mănos ar găsi aici pentru a face să răsară o mulțime de pictori buni şi de lucrări frumoase! Ignoranța noastră e nemărginită aşadar. S-ar spune că arta de-a picta e un secret de mult pierdut şi ultimii maeştrii într-adevăr experimentați care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret. Am avea mare nevoie de această cheie, o cerem mereu, nimeni n-o mai are; o căutăm, e de negăsit. Aşa se face că individualismul metodelor nu-i la drept vorbind decît efortul fiecăruia de a-şi închipui ceea ce n-a învățat, că anumite abilități practice trădează laborioasele expediente ale unui spirit care nu ştie încotro s-o apuce; şi aproape totdeauna aşa-numita originalitate a procedeelor moderne ascunde în fond,

preocupe, căci scopul ei este de-a restitui picturii unul dintre cele mai delicate şi mai necesare mijloace de expresie. Vreau să vorbesc despre aşa-numitele *valori*. Prin acest cuvînt de origine destul de nedefinită, cu un sens obscur, se înţelege cantitatea de luminozitate sau de umbră pe care o conţine un ton. Exprimată prin desen sau prin gravură, nuanţa e uşor de sesizat; cutare negru va dobîndi, în raport cu hîrtia ce reprezintă unitatea de luminozitate, mai multă valoare decît un gri. Exprimată prin culoare, avem de-a face cu o abstracţiune, nu mai puţin pozitivă, dar mai greu de definit. Datorită unor observaţii succesive nu prea profunde şi printr-o operaţiune analitică familiară chimiştilor, dintr-o culoare dată putem degaja acel element de luminozitate sau de obscuritate ce se combină cu principiul său colorant, ajungînd să considerăm astfel pe cale ştiinţifică un ton sub dublul aspect al culorii şi al valorii sale, în aşa fel încît într-un violet, bunăoară nu observăm doar cantitatea de roşu şi de albastru care poate să-i multiplice nuanţele la infinit, ci trebuie să ţinem seama în acelaşi timp de cantitatea de lumină sau de pigment cromatic ce-l apropie fie de unitatea sa luminoasă, fie de unitatea sa întunecată.

Importanţa acestei analize e următoarea: o culoare nu există în sine, ea fiind după cum se ştie modificată de influenţa culorii învecinate. Cu atît mai mult, ea nu are nici o însuşire şi nici o frumuseţe în sine. Calitatea ei provine din mediul înconjurător, ceea ce numim de asemeni complementarele sale. Astfel, prin contraste şi apropieri avantajoase putem să-i dăm accepţiuni foarte diverse. A colora bine, şi asta am s-o spun mai amănunţit altundeva, înseamnă fie să cunoşti, fie să simţi instinctiv necesitatea acestor apropieri; dar a colora bine înseamnă de asemeni şi mai ales să ştii apropia cu iscusinţă valorile tonurilor. Eliminînd dintr-un Veronese, dintr-un Tiţian, dintr-un Rubens acest raport exact al valorilor din coloritul lor, nu v-ar mai rămîne decît nişte pete neacordate, lipsite de vigoare, de delicateţă, de originalitate. În măsura în care principiul colorat al unui ton descreşte,

a lucrurilor dispărute, şi tocmai cu acest principiu negativ, incolor, de-o infinită gingăşie, se fac uneori tablourile cele mai deosebite.

Am fost nevoit să spun aceste lucruri care sună cumplit în franţuzeşte şi-a căror expunere nu-i îngăduită decît într-un atelier bine zăvorît, căci altminteri n-aş fi înţeles. Să nu vă închipuiţi aşadar că această lege pe care vrem s-o punem azi în practică e o descoperire de-a noastră; am regăsit-o cercetînd unele piese foarte uitate în arhivele artei de-a picta. Puţini pictori în Franţa şi-au dat bine seama de acest lucru. Au existat şcoli întregi care nici nu-l bănuiau, s-au lipsit de el şi, după cum se vede acum, prea bine nu le-a prins. Dacă aş scrie istoria artei franceze din secolul nouăsprezece, v-aş spune cum rînd pe rînd această lege a fost respectată apoi dată uitării, care anume pictor a folosit-o, care a ignorat-o, şi veţi recunoaşte cu uşurinţă că rău au făcut ignorînd-o.

Un eminent pictor, prea admirat pentru tehnica sa, care va dăinui, dacă va dăinui, prin fondul sentimentului său, prin elanurile sale foarte originale, printr-un instinct rar al pitorescului, mai ales prin tenacitatea eforturilor sale, Decamps, nu s-a preocupat niciodată să ştie că pe-o paletă există nişte valori ; e o infirmitate pe care oamenii cît de cît avizaţi încep s-o observe şi care produce multă suferinţă spiritelor delicate. V-aş spune de asemenea cărui observator perspicace îi datorează peisagiştii contemporani cele mai bune lecţii ; cum, datorită unui har fermecător, Corot, acest spirit sincer, simplificator prin definiţie, a avut în toate privinţele sentimentul firesc al valorilor, le-a studiat ca nimeni altul, a stabilit regulile lor, le-a formulat în operele sale şi le-a demonstrat din zi în zi mai fericit.

Aceasta-i prima grijă de-acum înainte a tuturor care caută, începînd cu cei care caută în tăcere pînă la cei care caută făcînd multă zarvă şi sub tot soiul de denumiri bizare. Doctrina ce s-a numit *realistă* n-are alt temei mai serios decît o observaţie mai sănătoasă a legilor coloritului. Oricum trebuie să ne închinăm evidenţelor şi să recunoaştem că aceste tendinţe au partea lor bună, şi că,

tățile lor, care-s mari, îşi pierd valoarea pentru că nu-s folosite cum ar trebui, că par revoluționari deoarece nu admit decît jumătate din adevărurile necesare, şi că trebuie foarte puțin şi totodată mult pentru ca să aibă perfectă dreptate.

Toate acestea erau un *a b c* al artei olandeze, şi-ar trebui să fie un *a b c* al artei noastre. Nu ştiu care era din punct de vedere doctrinal părerea lui Pieter de Hooch, a lui Terborch şi a lui Metsu despre *valori*, nici cum le denumeau, nici măcar dacă aveau un cuvînt anume prin care să exprime ceea ce trebuie să fie nuanțat, relativ, catifelat, suav în culorile lor, subtil în raporturile dintre ele. Poate că ansamblul coloritului presupunea ca toate aceste calități să fie laolaltă, ori pozitive, ori impalpabile. Fapt este că viața operelor lor şi frumusețea artei lor atîrnă tocmai de folosirea savantă a acestui principiu.

Deosebirea ce-i desparte de tentativele moderne este următoarea: pe vremea lor, clarobscurul era ținut la loc de cinste şi avea o semnificație importantă numai pentru că părea să fie elementul vital al oricărei arte bine concepute. Fără acest artificiu, în care imaginația joacă un rol hotărîtor, nu mai exista, ca să spunem aşa, ficțiune în reproducerea lucrurilor, şi ca atare, omul lipsea din opera sa, ori cel puțin nu mai participa la ea în acea clipă a executării cînd trebuie să intervină mai ales sensibilitatea. Gingăşiile unui Metsu, misterul unui Pieter de Hooch țin, v-am spus-o, de faptul că în jurul obiectelor există mult aer, multă umbră în jurul luminilor, multe surdine în culorile ce se pierd în depărtare, multe transpuneri de tonuri, multe transformări pur imaginare în aspectul lucrurilor, într-un cuvînt, cea mai minunată întrebuințare ce s-a dat vreodată clarobscurului, altfel spus, cea mai judicioasă aplicare a legii valorilor.

Astăzi se întîmplă contrariul. Orice valoare ceva mai rară, orice culoare fin observată, par să urmărească abolirea clarobscurului şi să suprime aerul. Ceea ce era folosit ca să lege, foloseşte ca să descoase. Orice pictură numită originală este un placaj, un mozaic. Abuzul de rotunjiimi inutile a produs excesul de suprafețe plate, de

Ce putem spune în această situație? Cine va demonstra vreodată greşeala în care cădem? Cine va da nişte lecții clare şi convingătoare? Ar exista un expedient mai sigur: crearea unei opere frumoase care să conțină toată arta veche şi spiritul modern, care să reprezinte secolul nouăsprezece şi Franța, să semene aidoma cu un Metsu, şi să nu lase totuşi să se vadă că ne-am amintit de acest pictor.

VII. RUISDAEL

Dintre toţi pictorii olandezi, Ruisdael este cel care seamănă cu ţara sa în chipul cel mai nobil cu putinţă. Regăsim într-însul amploarea ei, tristeţea, placiditatea nitel posomorîtă, farmecul monoton şi liniştit. Cu linii ce se pierd în depărtări, cu o paletă severă, în două trăsături ample şi de o mare precizie fizionomică — orizonturi cenuşii, care n-au limite, ceruri cenuşii, al căror infinit se poate măsura — el ne va fi lăsat un portret al Olandei, n-aş spune familiar, dar intim, seducător, de-o admirabilă fidelitate şi care nu va îmbătrîni niciodată. Dar Ruisdael are şi alte calităţi care fac din el, sînt convins, cea mai nobilă figură a şcolii după Rembrandt; şi asta nu-i puţin cînd e vorba de un pictor care n-a făcut decît peisaje aşa-zis neînsufleţite şi nici o singură făptură vie, cel puţin fără ajutorul cuiva.

Ţineţi seama şi de faptul că, luat cu de-amănuntul, Ruisdael ar fi poate inferior multora dintre compatrioţii săi. În primul rînd pentru că nu-i îndemînatec într-un moment şi într-un gen în care iscusinţa era moneda curentă a talentului, deşi poate că echilibrul şi forţa obişnuită a gîndirii sale se datorează tocmai acestei lipse de îndemînare. De asemeni, nu-i ceea ce se numeşte un pictor abil. Pictează bine şi nu afectează nici un fel de originalitate de meşteşug. Ceea ce are de spus, o spune limpede,

uneori entuziasmul pentru Ruisdael. Această moară este o operă atît de plină de farmec, atît de exactă, atît de sigur construită, atît de gîndită ca execuţie de la un cap la altul, de un colorit atît de puternic şi atît de frumos, cerul e de o calitate atît de rară, totul apare într-însa gravat cu atîta finețe înainte de a fi fost pictat, şi-i atît de bine pictat peste această gravură aspră; în sfîrşit, ca să folosesc o expresie ce va fi înţeleasă în ateliere, se încadrează atît de savuros în rama ei şi *stă atît de bine în aur*, încît uneori, zărind la numai doi paşi micul *Tufiş* al lui Ruisdael şi găsindu-l gălbicios, pufos, cam prea rutinat ca execuţie, am fost gata să înclin în favoarea lui Hobbema şi să comit astfel o greşeală în care fireşte n-aş fi stăruit prea multă vreme, dar care totuşi ar fi fost de neiertat, chiar de n-ar fi durat decît o clipă.

Ruisdael n-a ştiut niciodată să aşeze o figură în tablourile sale, şi, în această privinţă aptitudinile lui Adriaen Van de Velde ar fi cu mult mai variate, şi nici vreun animal, şi în această privinţă Paulus Potter ar avea asupra lui mari avantaje, de îndată ce Paulus Potter izbuteşte să fie desăvîrşit. El nu are atmosfera blondă a lui Albert Cuyp, nici îndemînarea de a plasa în această baie de lumină şi de aur corăbii, oraşe, cai şi călăreţi, totul desenat, aşa cum ştim, ori de cîte ori Cuyp e excelent din toate punctele de vedere. Modelajul său, deşi e cît se poate de savant, cînd e vorba de vegetaţii sau de suprafeţe aeriene, nu prezintă imensele dificultăţi ale modelajului omenesc din tablourile lui Terborch sau Metsu. Oricît de încercată, perspicacitatea ochiului său este mai mică decît a acestora, date fiind subiectele tratate. Oricît preţ am pune pe o apă ce mişcă, pe un nour ce zboară, pe un copac stufos zbuciumîndu-se în vînt, pe o cascadă ce-şi rostogoleşte apele printre stînci, toate acestea dacă ne gîndim la complicaţia operaţiunilor, la sumedenia problemelor, la subtilitatea lor, nu egalează, în ceea ce priveşte rigoarea soluţiilor, *Interiorul galant (Soldatul şi tînăra femeie*, anterior citat — n. trad.) al lui Terborch. *Vizita* lui Metsu, *Interiorul olandez*, al lui Pieter de Hooch, *Şcoala* şi *Familia* lui Ostade de la Luvru, sau minunatul Metsu

prin a nu mai surprinde într-atît sînt de susținute; și în fața acestei măști mai mult încruntate, în fața acestor tablouri aproape la fel de meritorii, ești copleșit uneori de frumusețea operei, rareori uimit. Anumite marine de Cuyp, de pildă *Clarul de lună*, de la Muzeul Six, sînt lucrări de inspirație spontană, absolut neprevăzute care te fac să regreți că nu întîlnești și la Ruisdael asemenea izbucniri. În sfîrșit culoarea sa e monotonă, puternică, armonioasă și nu prea bogată. Ea nu variază decît între verde și brun, avînd drept bază un fond de bitum. N-are prea multă strălucire, nu-i totdeauna plăcută la vedere și nici de o calitate prea savuroasă în esența ei inițială. Un pictor rafinat de interioare i-ar putea lesne reproșa puținătatea mijloacelor, socotind paleta sa mult prea sumară.

Cu toate acestea și-n ciuda lor, Ruisdael e unic: de aceasta ne putem ușor convinge la Luvru privind *Tufișul*, *Raza de soare*, *Furtuna*, *Micul peisaj* (nr. 474)[28]. Trec peste *Pădure*, care n-a fost niciodată prea frumoasă și pe care a stricat-o rugîndu-l pe Berghem să-i picteze cîteva personaje.

Putem spune că la expoziția retrospectivă deschisă în folosul locuitorilor din Alsacia și Lorena, Ruisdael trona dominîndu-i vădit pe toți ceilalți, deși a fost o expoziție dintre cele mai bogate în maeștri olandezi și flamanzi, căci figurau acolo Van Goyen, Wijnants, Paulus Potter, Cuyp, Van de Velde, Van der Neer, Van der Meer[29], Hals, Teniers Bol, Salomon Ruisdael, Van der Heyden cu două lucrări admirabile. Apelez la amintirile tuturor acelora pentru care această expoziție de lucrări excelente a fost o rază de lumină, să spună ei dacă Ruisdael nu trona acolo ca un maestru, și, fapt încă și mai vrednic de stimă, ca un spirit de o mare noblețe? La Bruxelles, la Anvers, la Haga, la Amsterdam efectul este același; oriunde apare, Ruisdael are un fel anume de a se prezenta, de a se impune, de a insufla respectul, de a atrage luarea aminte, care te avertizează că ai în fața ta sufletul unui om, că acest om aparține unei semințiii nobile și are întotdeauna ceva important de spus.

desăvîrşire fiecărei lucrări în parte. Puteţi observa în tablourile sale un fel de plenitudine, de certitudine, de pace profundă, care-i o însuşire caracteristică fiinţei sale, şi care dovedeşte că armonia dintre frumoasele sale facultăţi înnăscute, marea sa experienţă, sensibilitatea sa veşnic ascuţită, gîndirea sa veşnic prezentă n-a încetat să domnească nici o singură clipă.

Ruisdael pictează aşa cum gîndeşte, sănătos, puternic, generos. Calitatea exterioară a execuţiei indică destul de bine desfăşurarea firească a spiritului său. Există în această pictură sobră, îngrijită, niţel trufaşă, un fel de mîndrie melancolică ce se anunţă de departe, iar de aproape te cucereşte prin farmecul unei simplităţi naturale de o nobilă familiaritate şi foarte specifică lui. O pînză de Ruisdael este un întreg în care simţi o ordine, o cuprindere de ansamblu, o intenţie dominantă, voinţa de a picta o dată şi pentru totdeauna una din trăsăturile ţării sale, poate şi dorinţa de a fixa amintirea unei clipe din viaţa sa. Un fond solid, o nevoie de a construi şi de a organiza, de a subordona detaliul unor ansambluri, culoarea unor efecte, interesul lucrurilor planului pe care-l ocupă ele; o cunoaştere desăvîrşită a legilor naturale şi a legilor tehnice, şi pe deasupra un anume dispreţ pentru tot ce-i de prisos, zorzoane sau adaosuri inutile, un gust ales şi o semnificaţie înaltă, o mînă foarte calmă şi o inimă vie, cam asta-i ceea ce descoperim analizînd un tablou de Ruisdael.

Nu spun că totul păleşte în preajma acestei picturi, mediocră ca strălucire, discretă în colorit, folosind procedee întotdeauna voalate; dar totul se dezorganizează, se goleşte şi se dezlînează.

Aşezaţi o pînză de Ruisdael alături de cele mai bune peisaje ale şcolii şi o să vedeţi numaidecît cum la vecinii săi apar găuri, slăbiciuni, greşeli, o lipsă de desen tocmai acolo unde desenul s-ar impune, sclipiri fanteziste tocmai cînd n-ar fi cazul, ignoranţe prost ascunse, ştersături ce denotă neglijenţă. Alături de Ruisdael, un frumos Van de Velde[30] este firav, drăguţ, preţios, niciodată foarte viril, nici foarte matur; un Willem Van

cu studii pregătitoare, cu răbdare şi muncă. Chiar şi Cuyp suferă simţitor în această vecinătate severă, el atît de robust şi atît de sănătos altcum. Veşnica lui poleială are voioşii care obosesc, alături de vegetaţiile întunecate şi albăstrii ale marelui său rival, iar în ceea ce priveşte splendoarea somptuoasă a atmosferei ce pare un reflex adus din sud pentru a-şi înfrumuseţa tablourile sale din nord, ajungi să nu mai crezi într-însa cînd cunoşti cît de cît malurile Meusei sau ale Zuiderzee-ei.

În general remarcăm în tablourile olandeze, vorbesc de tablourile în aer liber o preferinţă preconcepută pentru tonurile intense în dauna celor luminoase, fapt care le dă mult relief şi, cum se spune în limbajul pictorilor, o autoritate specială. Cerul joacă aici rolul aerianului, al incolorului, al infinitului, al impalpabilului. Practic, el slujeşte la accentuarea valorilor puternice ale terenului, şi ca atare la decuparea mai hotărîtă şi mai contrastantă a siluetei subiectului. Fie că acest cer e în aur ca la Cuyp, în argint ca la Van de Velde sau Salomon Van Ruisdael, vătuit, cenuşiu, topit în ceţuri străvezii ca la Isaac Van Ostade, Van Goyen sau Wijnants — el face o gaură în tablou, păstrează rareori o valoare generală proprie şi nu se desprinde aproape niciodată de aurul ramelor[31]. Apreciaţi vigoarea peisajului care-i extraordinară. Încercaţi să apreciaţi valoarea cerului şi cerul are să vă uluiască prin extrema luminozitate a bazei sale.

Am să vă citez astfel unele tablouri a căror atmosferă o uităm şi unele fonduri aeriene ce s-ar putea repicta fără ca tabloul, altminteri terminat, să piardă ceva din această pricină. Multe lucrări moderne sînt în această situaţie. E de remarcat chiar faptul că, în afara cîtorva excepţii pe care n-am de ce să le citez în cazul că voi fi bineînţeles, şcoala noastră modernă pare să fi adoptat în ansamblul ei principiul că atmosfera fiind partea cea mai vidă şi mai imperceptibilă a tabloului, nu există nici un neajuns ca ea să rămînă zona cea mai incoloră şi mai neutră. Ruisdael a simţit lucrurile altcum şi a statornicit o dată pentru totdeauna un principiu mult mai îndrăzneţ şi mai

interes. Descoperă într-însul arabescuri care le continuă pe cele ale subiectului, îi aranjează petele, face ca lumina să pogoare din el şi n-o pune acolo decît în caz de nevoie. Acest mare ochi larg deschis spre tot ce trăieşte, acest ochi deprins cu înălţimea lucrurilor cum şi cu întinderea lor, circulă într-una de pe sol la zenit, nu priveşte nicicînd un obiect fără să observe punctul corespunzător din atmosferă şi străbate astfel fără să omită ceva cîmpul circular al viziunii sale. Departe de a se pierde în analize, el sintetizează şi rezumă tot mereu. Ceea ce natura risipeşte, el concentrează într-un întreg de linii, de culori, de valori, de efecte. Toate acestea le încadrează în gînd aşa cum le vrea încadrate între cele patru colţuri ale pînzei. Ochiul său are proprietatea camerelor obscure; el reduce, micşorează lumina şi păstrează în lucruri proporţia exactă a formelor şi a coloritului lor. Un tablou de Ruisdael, oricare — cele mai frumoase sînt fireşte şi cele mai semnificative — este o pictură întreagă, plină şi puternică, în principiul ei: cenuşie în partea de sus, brună sau verzuie în partea de jos, sprijinindu-se temeinic în cele patru colţuri cu caneluri sclipitoare ale cadrului, părînd întunecată de departe, umplîndu-se de lumină cînd te apropii de el frumos în sine, fără nici un gol, cu puţine abateri, altfel spus o gîndire nobilă şi susţinută, iar ca limbaj o limbă dintr-o ţesătură deosebit de trainică. Am auzit spunîndu-se că nimic nu-i mai anevoios de copiat decît un tablou de Ruisdael şi cred asta, aşa cum nimic nu-i mai anevoios de imitat decît felul de a spune a marilor scriitori din secolul al XVII-lea francez. Aici şi dincolo avem de-a face cu aceeaşi întorsătură, acelaşi stil, oarecum acelaşi spirit, mai că aş spune acelaşi geniu. Nu ştiu de ce îmi închipui că, dacă Ruisdael n-ar fi fost olandez şi protestant, el ar fi aparţinut abaţiei Port-Royal[32].

Veţi remarca la Haga şi la Amsterdam două peisaje care sînt, unul în mare, celălalt în mic, repetarea aceluiaşi subiect. Să fie pînza cea mică studiul care a servit drept text celei mai mari? Oare Ruisdael desena sau picta după

demonstra tot ce-am spus pînă acum despre obişnuinţele lui Ruisdael.

E vorba de o vedere luată la oarecare depărtare de Amsterdam, cu orăşelul Haarlem, negricios, albăstrui, iţindu-se printre copaci şi pierdut sub vasta unduire a unui cer noros, în pîclele umede ale unui orizont îngust; în faţă, ca unic prim plan, o spălătorie cu acoperişuri roşietice, cu nişte rufe întinse chiar pe pajişte. Nimic mai naiv şi mai sărăcăcios ca punct de pornire, nimic mai adevărat de asemenea. Trebuie să vezi această pînză, înaltă de 1 picior şi 8 ţoli ca să afli de la un maestru care nu s-a temut niciodată să înfrîngă anumite legi căci nu era el omul care să se plece, cum înnobilezi un subiect cînd tu însuţi eşti un spirit nobil, cum nu există uriciune pentru un ochi ce vede frumos, nici meschinărie pentru o senzaţie puternică, într-un cuvînt ce devine arta de a picta atunci cînd e practicată de un spirit ales.

Vederea unui rîu, de la muzeul Van-der-Hoop, este ultima expresie a acestei maniere semeţe şi magnifice. Acest tablou s-ar putea numi şi mai bine *Moara de vînt*, şi sub acest titlu n-ar mai îngădui nimănui să trateze fără riscuri un subiect care, sub mîna lui Ruisdael, şi-a găsit o expresie tipică incomparabilă.

Iată şi subiectul în cîteva cuvinte: un cot al Meusei probabil, iar în dreapta un teren etajat cu copaci, case şi ca vîrf moara neagră, cu aripile-n vînt, urcînd înalt pe pînză; un zăgaz de ţăruşi în care apa fluviului unduieşte molcom, o apă în tonuri surde, catifelată, admirabilă; un mic colţ de orizont pierdut, foarte subtil şi foarte ferm, foarte pal şi foarte desluşit, pe care se înalţă pînza albă a unei bărci, o pînză ce atîrnă fără pic de vînt într-însa, într-o valoraţie stinsă şi absolut încîntătoare. Deasupra un cer imens şi noros cu spărturi de azur spălăcit, cîţiva nouri cenuşii ce-l iau cu asalt pînă în susul pînzei; cum s-ar spune, nicăieri nici o lumină în această tonalitate viguroasă, compusă din brunuri întunecate şi sumbre culori de ardezie; un singur licăr în centrul tabloului, o rază venită de departe să ilumineze parcă într-un surîs discul unui nour. Un mare tablou pătrat, *grav*, (nu trebuie

dacă ar fi să o luăm numai ca simplu decor.

Acesta-i Ruisdael în totalitatea sa: o ţinută nobilă, puţin farmec şi numai întîmplător, o mare putere de seducţie, o intimitate ce iese la iveală treptat, o ştiinţă desăvîrşită, mijloace foarte simple. Închipuiţi-l conform picturii sale, încercaţi să-l reprezentaţi în preajma tablourilor sale şi veţi obţine, dacă nu mă înşel, imaginea dublă şi foarte armonioasă a unui gînditor auster, cu sufletul pătimaş, cu spiritul laconic şi taciturn.

Am citit undeva, într-atît de evident e faptul că poetul iese la iveală prin cumpătarea formelor sale şi în ciuda conciziei limbajului folosit, că opera lui are caracterul unui poem elegiac într-o infinitate de cînturi. E prea mult spus cînd ne gîndim cît de puţină literatură comportă o artă a cărei tehnică are o importanţă atît de mare, a cărei materie are atîta greutate şi valoare. Elegiac sau nu, poet fără doar şi poate, dacă Ruisdael ar fi scris în loc să picteze, bănuiesc că ar fi scris mai degrabă în proză decît în versuri. Versul îngăduie prea multă fantazie şi stratageme, proza obligă în schimb la prea multă sinceritate pentru ca acest spirit veridic şi limpede să nu fi preferat limbajul ei. Cît priveşte fondul firii sale, Ruisdael era un visător, unul din acei oameni cum sînt mulţi în epoca noastră, rari pe vremea cînd s-a născut el, unul din acei *plimbăreţi singuratici*, care fug de oraşe, bîntuie periferiile, iubesc sincer cîmpia, o simt fără emfază, o povestesc fără vorbe goale, pe care zările îndepărtate îi neliniştesc, întinderile netede îi farmecă, o umbră îi înduioşează, o rază de soare îi încîntă.

Nu ni-l putem închipui nici prea tînăr, nici foarte bătrîn; nu-ţi dai seama că ar fi avut o adolescenţă, şi nici nu-l simţi copleşit de povara anilor. Dacă n-am şti că a murit înainte să fi împlinit cincizeci şi doi de ani, ni l-am înfăţişa între două vîrste, ca pe un bărbat matur sau de o maturitate precoce, foarte serios, stăpîn de timpuriu pe el însuşi, cu crizele de nostalgie, regretele, reveriile unui spirit ce priveşte în urmă şi a cărui tinereţe n-a cunoscut neliniştea chinuitoare a speranţelor. Nu văd în el omul care să strige: *Zbucniţi, doritelor furtuni*[34]. Melancoliile

primit din partea oamenilor pentru a fi nevoit să se retragă într-o sihăstrie deplină, ocolindu-i cu desăvîrşire pînă şi-n pictura sa? Nu ştim nimic sau aproape nimic despre existenţa lui, în afară de faptul că s-a născut prin 1630, că a murit în 1681[35], că a fost prieten cu Berghem, că Salomon Van Ruisdael a fost fratele său mai mare[36] şi probabil primul sfătuitor. Cît priveşte călătoriile sale, le presupunem doar şi ne îndoim de ele; cascadele, locurile muntoase, împădurite, cu colnice stîncoase, ne-ar putea lăsa să credem că a studiat în Germania, în Elveţia, în Norvegia, sau că a folosit studiile lui Everdingen[37] şi s-a inspirat din ele. Imensa lui trudă nu l-a îmbogăţit de loc, şi calitatea de burghez din Haarlem nu l-a împiedecat, se pare, să fie foarte ignorat. Ar exista în această privinţă chiar dovada destul de întristătoare dacă-i adevărat că, mai mult din milă pentru mizeria sa, decît din consideraţie pentru geniul său, pe care nimeni nu-l prea bănuia, a trebuit să fie internat la spitalul din Haarlem, oraşul său de baştină, unde a şi murit[38]. Dar cum o fi trăit pînă să ajungă aici? O fi avut oare parte şi de bucurii, de vreme ce amărăciunile nu l-au cruţat? Oare soarta i-a dat prilejul să iubească şi altceva decît nişte nouri, şi din care pricină a suferit mai mult, dacă a suferit într-adevăr, de chinul picturii sau al vieţii? Toate aceste întrebări rămîn fără răspuns, deşi posteritatea încearcă să le dezlege.

V-aţi gîndit vreodată să vă puneţi atîtea întrebări cu privire la Berghem, Karel Dujardin, Wouwerman, Goyen, Terborch, Metsu, Pieter de Hooch chiar? Toţi aceşti pictori strălucitori sau fermecători au pictat şi se pare că atîta-i destul. Ruisdael a pictat, dar a şi trăit şi iată de ce ar fi foarte important să ştim cum anume. Nu cunosc decît trei sau patru oameni din şcoala olandeză a căror persoană să intereseze atît de mult: Rembrandt, Ruisdael, Paulus Potter, poate Cuyp, şi însăşi acest fapt e un argument în plus pentru categorisirea lor.

VIII. CUYP

Aici Albert Cuyp n-a fost prea gustat pe vremea lui, ceea ce nu l-a împiedicat să picteze cum îl tăia capul, să-şi dea silinţa ori să se lase fără grijă pe tînjeală, urmînd în cariera sa independentă numai inspiraţia momentului. De altfel, această dizgraţie, destul de firească dacă ne gîndim la gustul pentru *finisajul* extrem ce domnea pe atunci, o împărţea cu Ruisdael, a împărţit-o chiar şi cu Rembrandt, cînd brusc, prin 1650, Rembrandt a încetat să mai fie înţeles. Se afla, precum se vede, într-o bună tovărăşie. De atunci încoace, a fost răzbunat din plin, întîi de englezi, mai tîrziu de întreaga Europă. Oricum Cuyp e un foarte bun pictor.

În primul rînd are meritul de a fi universal. Opera lui este un repertoriu atît de complet al vieţii olandeze, mai cu seamă în mediul cîmpenesc, încît cuprinderea şi varietatea ei ar fi de ajuns pentru a-i conferi un interes considerabil. Peisaje marine, cai, cirezi de vite, personaje de orice condiţie, de la oamenii bogaţi şi avînd mult timp liber pînă la păstori, figuri mici sau mari, portrete şi tablouri de orătănii, curiozităţile şi aptitudinile talentului său sînt atît de cuprinzătoare încît el poate trece drept unul din pictorii care au contribuit mai mult decît oricare altul, pentru a lărgi cadrul observaţiilor locale în care se desfăşura arta ţării sale. Născut printre primii,

aurite ce reprezintă, cum s-ar spune, culoarea obişnuită a spiritului său.

Totuşi, el a pictat lucruri mai bune şi-i datorăm cîteva mai puțin obişnuite. Nu mă refer la acele mici tablouri mult prea lăudate care s-au perindat în diferite epoci prin retrospectivele noastre franțuzeşti. Fără să ieşim din Franța, cu ocazia vînzărilor unor colecții particulare, am putut vedea cîteva opere de Cuyp, nu mai gingaşe, dar mai viguroase şi mai profunde. Un Cuyp într-adevăr frumos este o pictură subtilă şi totodată suculentă, gingaşă şi robustă, aeriană şi masivă. Ceea ce ține de impalpabil, şi anume fondurile, trecerile, nuanțele, efectul aerului asupra distanțelor şi acela al luminei de amiază asupra coloritului, corespunde laturilor mai superficiale ale spiritului său, iar pentru a le reprezenta, paleta lui se volatizează şi meşteşugul se mlădiază. Cînd e vorba de obiecte dintr-o substanță mai solidă, în conture mai precise, în culori mai evidente şi mai consistente, el nu se teme să le amplifice planurile, să le umple forma, să stăruie asupra laturilor robuste şi să fie niței greoi, în dorința de a evita orice slăbiciune de desen, de ton, precum şi de factură. În asemenea cazuri, renunță la rafinamente, şi, ca toți bunii maeştri care stau la originea marilor şcoli, puțin îi pasă că n-are farmec, atunci cînd farmecul nu-i o caracteristică esențială a obiectului reprezentat.

Iată de ce cavalcadele de la Luvru nu-s, după părerea mea, ultimul cuvînt al frumoasei sale maniere sobre, cam împăstată, suculentă, absolut bărbătească. Ele păcătuiesc prin oarecare exces de poleială aurie, au mult soare şi tot ce rezultă dintr-asta, pete roşii, pete lucioase, reflexe, umbre purtate; mai adăugați şi un fel de amestec de plein-air şi de lumină de atelier, de adevăr textual şi de combinații proprii, în sfîrşit ceva destul de nefiresc în costume şi nişte eleganțe cam suspecte, fapt pentru care, în ciuda unor excepționale calități, aceste două tablouri te lasă cam neîncrezător.

Muzeul din Haga posedă un *Portret al seniorului de Roovere*, conducînd pescuitul de somoni în împrejurimile Door-

care se recunosc uşor după capul lor coroiat, pieptul cam masiv, picioarele ţepene şi copitele de catîr. Aceleaşi văluri aurii pe cer, pe fonduri, pe ape, pe chipuri, aceleaşi reflexe spre străveziu, ce apar într-o lumină puternică atunci cînd aerul nu cruţă de loc nici culoarea, nici conturul exterior al obiectelor. E un tablou naiv şi bine echilibrat, ingenios decupat, original, personal, convins; dar tocmai pentru că-i prea adevărat, abuzul de lumină ar putea lăsa impresia unor erori de tehnică şi de gust. Şi-acum priviţi tablourile lui Cuyp aflate la Amsterdam, la Muzeul Six, şi examinaţi cele două pînze mari care figurează în această colecţie unică.

Una înfăţişează *Sosirea lui Mauriciu de Nassau la Scheveningen*[42]. Este vorba de o importantă pagină marină cu corăbii încărcate cu figuri. Nici Backhuysen, e nevoie s-o mai spun? nici Van de Velde, nici oricare altul n-ar fi fost în stare să construiască, să conceapă, să coloreze astfel un tablou reprezentînd o solemnitate de acest gen şi atît de lipsită de interes. Prima corabie din stînga, cu lumina din spate, e o bucată admirabilă.

Cît despre cel de-al doilea tablou, foarte celebrul efect de lună pe mare, extrag din însemnările mele, impresia destul de succint formulată a surprizei şi a desfătării spirituale pe care mi-a prilejuit-o. «Uimitor şi minunat: mare, patrat, marea, o coastă rîpoasă, o barcă în dreapta; în partea de jos, barcă de pescuit cu o figură pătată cu roşu; în stînga, două corăbii cu pînze; aici un pic de vînt, noapte liniştită, senină, ape împietrite; luna plină la jumătate înălţime din tablou, niţel pe stînga, desluşit conturată într-o mare spărtură a cerului pur; totul de un adevăr şi de o frumuseţe incomparabile în ce priveşte culoarea, vigoarea, transparenţa, limpezimea. Un Claude Lorrain nocturn, mai grav, mai simplu, mai împlinit, mai firesc executat după o senzaţie exactă: un adevărat „trompe l'œil" executat cu cea mai savantă *artă*.»

Precum se vede Cuyp reuşeşte în orice iniţiativă nouă. Dacă l-am urmări pas cu pas, nu spun în variaţiunile sale, dar în diversitatea tentativelor sale, am băga de seamă că în fiecare gen în parte el avea momente cînd i-a dominat,

căci a spus-o în maniera sa, iar maniera sa în tratarea unui anume subiect le egalează toate celelalte.

El are practica unui maestru, ochiul unui maestru. A creat. şi asta-i destul în artă, o formulă fictivă şi absolut personală a luminii şi a efectelor sale. A avut acea forţă destul de puţin obişnuită de-a imagina înainte de toate o atmosferă şi de a face dintr-însa nu numai un element fugitiv, fluid şi respirabil, ci legea şi ca să zic aşa, principiul organizator al tablourilor sale. Este semnul după care îl putem recunoaşte. Şi dacă nu observăm să fi influenţat şcoala sa, cu atît mai siguri putem fi de faptul că n-a suferit influenţa nimănui. El este unul şi de sine stătător, deşi divers, este el însuşi.

Totuşi, căci există, după părerea mea, un *totuşi*, cînd e vorba de acest foarte bun pictor, îi lipseşte acel ceva care consacră adevăraţii maeştri. A practicat admirabil toate genurile, dar n-a creat un gen, şi nici o artă; numele său nu întruchipează o manieră anume de-a vedea, de-a simţi sau de-a picta în sensul în care am spune: iată un Rembrandt, un Paulus Potter sau un Ruisdael. În acea clasificare exactă a talentelor unde Rembrandt tronează pe un loc aparte, un Ruisdael este primul, el deţine un rang foarte înalt, dar cu siguranţă în rîndul al patrulea. Cuyp absent, şcoala olandeză ar pierde cîteva opere superbe: poate că n-ar rămîne un mare gol de umplut în invenţiile artei olandeze.

IX. INFLUENȚELE OLANDEI ASUPRA PEISAJULUI FRANCEZ

Cînd studiem peisajul olandez şi ne amintim de curentul corespunzător ce-a avut loc acum vreo patruzeci şi cinci de ani în Franța, o întrebare se impune printre multe altele. Am dori să ştim care a fost influența Olandei în această noutate, dacă ea a acționat asupra noastră, cum anume, în ce măsură şi pînă-n ce moment, ce putea să te învețe, şi în sfîrşit, din care pricină, deşi continuînd să ne placă, a încetat să ne mai instruiască? După cîte ştiu, această întrebare, foarte interesantă, n-a fost nicicînd studiată cu destulă pricepere, şi n-am de gînd să răspund tocmai eu.

Ea priveşte lucrurile prea aproape de noi, de unii contemporani, de oameni încă în viață Se înțelege că, aşa stînd lucrurile, nu m-aş simți prea la largul meu. Aş vrea numai să-i precizez termenii.

E limpede că timp de două secole n-am avut în Franța decît un singur peisagist,Claude Lorrain. Foarte francez, deşi parte roman, parte poet, dar înzestrat cu acel echilibru plin de bun simț care a îngăduit să ne îndoim multă vreme că am fi o rasă de poeți, destul de bonom în fond deşi solemn, acest foarte mare pictor e în genul său, cu mai multă naturaleță şi mai puțină cuprindere, corespondentul lui Poussin în pictură istorică. Pictura lui

Secolul optsprezece nu s-a prea ocupat de peisaj; exceptînd cazurile cînd aşeza într-însul nişte scene galante, mascarade, serbări chipurile cîmpeneşti sau mitologii amuzante deasupra şemineelor. Toată şcoala lui David l-a disprețuit pe față și nici Valenciennes, nici Bertin, nici urmaşii lor din epoca noastră nu erau de loc dispuşi să-l facă iubit. Ei adorau cu toată convingerea opera lui Vergiliu precum şi natura; de fapt, putem spune că le lipsea înțelegerea subtilă şi-a uneia şi-a alteia. Erau nişte latinişti care scandau cu noblețe hexametri, nişte pictori care vedeau lucrurile ca într-un amfiteatru, rotunjeau destul de pompos un copac şi-l pictau frunză cu frunză. În fond probabil că le plăcea mai mult Delille[43] decît Vergiliu, făceau unele studii bune şi pictau prost. Deşi înzestrat cu mult mai mult umor decît el, cu fantezie şi calități reale, bătrînul Vernet[44] de care era să uit, nu-i nici el ceea ce aş numi un peisagist deosebit de pătrunzător, şi nu-l voi clasa înaintea lui Hubert Robert, ci în aceeaşi categorie cu acesta, printre bunii decoratori de muzee şi de vestibule regeşti. Nu-l mai pomenesc pe Demarne, care-i pe jumătate francez şi pe jumătate flamand, şi pe care nici Belgia nici Franța nu se grăbesc să şi-l revendice cu cine ştie ce entuziasm; cred de asemeni că pot trece peste Lantara, fără să păgubesc prea mult pictura franțuzească.

A trebuit ca şcoala lui David să-şi piardă orice credit, să nu mai avem nimic şi să facem cale întoarsă ca orice națiune în momentul cînd îşi schimbă gustul, pentru a vedea apărînd atît în literatură cît şi-n artă pasiunea sinceră pentru cele cîmpeneşti.

Deşteptarea începuse cu prozatorii; între 1816 şi 1825 trecuse şi în poezie; în sfîrşit, între 1824 şi 1830, pictorii mai informați începură s-o apuce şi ei pe acelaşi drum. Primul elan îl datorăm picturii englezeşti; şi ca atare, cînd Géricault şi Bonington, aclimatizată în Franța pictura lui Constable şi-a lui Gainsbourough, a precumpănit în primul rînd o influența anglo-flamandă. Culoarea lui Van Dyck din fundalurile portretelor sale, îndrăznelile şi paleta fantască a lui Rubens ne-au ajutat să ne

urechea pictorilor noştri a fost Rembrandt. Vizibil, sau în stare latentă. Rembrandt-ul pîclelor calde se simte acum pretutindeni în debuturile şcolii moderne de la noi. Şi tocmai pentru faptul că prezenţa lui Rubens şi a lui Rembrandt ascunşi în culise era oarecum simţită, cei denumiţi romantici fură întîmpinaţi cu priviri bănuitoare în clipa cînd au intrat pe scenă.

Prin 1828, ne-a fost dat să asistăm la evenimente noi. Nişte pictori foarte tineri, şi printre ei se aflau şi cîţiva copii, au expus într-o zi nişte tablouri de dimensiuni foarte mici socotite cînd ciudate, cînd fermecătoare. N-am să numesc decît pe cei doi dintre aceşti eminenţi pictori care au murit, sau mai degrabă am să-i numesc pe toţi, îngăduindu-mi şi pe bună dreptate, să nu vorbesc decît despre cei care nu mă mai pot auzi. Maeştrii peisajului francez contemporan s-au prezentat cu toţi odată; este vorba de domnii Flers, Cabat, Dupré, Rousseau şi Corot.

Unde se formaseră? De unde veneau? Cine îi împinsese tocmai la Luvru şi nu aiurea? Cine îi îndrumase pe unii în Italia, pe ceilalţi în Normandia? Cum originile lor sînt foarte nesigure iar talentele lor par cu totul întîmplătoare, s-ar putea spune într-adevăr că ne aflăm în prezenţa unor pictori dispăruţi acum două secole şi a căror istorie n-a fost nicicînd prea bine cunoscută.

Oricare ar fi fost educaţia acestor copii ai Parisului născuţi pe cheiurile Senei, formaţi în periferiile oraşului, instruiţi nu prea se ştie cum, două lucruri apar în acelaşi timp cu ei: peisaje naive, cu adevărat rustice şi formule olandeze. Olanda avea cui să se adreseze de astă dată; ea ne învaţă să vedem, să simţim şi să pictăm. Surpriza fu atît de mare, încît nimeni nu examină mai îndeaproape originalitatea intimă a acestor descoperiri. Invenţia păru atît de nouă din toate punctele de vedere încît păru foarte bine venită. Lumea admiră; şi chiar în aceeaşi zi, Ruisdael pătrunse în Franţa, niţel umbrit pentru moment de gloria acestor tineri. Cu aceeaşi ocazie, am aflat şi noi că există cîmpii franţuzeşti, o artă a peisajului franţuzesc şi muzee adăpostind vechi tablouri din

caracteristice, m-aş apuca să studiez ceva mai intim şcoala noastră contemporană de peisaj aş mai avea de adăugat cîteva nume la cele precedente. Am constata, ca în orice şcoală, anumite contradicţii, contra-curente, tradiţii academice, care continuă să răzbească în vasta mişcare ce ne duce la adevărul natural, amintiri din Poussin, influenţe ale lui Claude, spiritul de sinteză urmîndu-şi munca îndîrjită în mijlocul unor lucrări atît de multiple de analiză şi de observaţii naive. Am remarca de asemeni unele personalităţi proeminente, deşi cam aservite, care dublează marile personalităţi fără să semene prea mult cu ele, care descoperă pe de lături fără să aibă aerul că descoperă într-adevăr. In sfîrşit aş cita cîteva nume ce ne fac o deosebită cinste, şi nu l-aş putea uita pe pictorul iscusit, sclipitor, multiform, care s-a interesat de-o sumedenie de lucruri, fantezie, mitologie, peisaj, care a iubit cîmpul şi pictura veche, pe Rembrandt, pe Watteau, mult pe Correggio, pătimaş codrii de la Fontainebleau, şi, poate mai presus de orice, combinaţiile unei palete niţel himerice; — acela dintre toţi pictorii contemporani, şi asta-i o altă calitate, care l-a ghicit primul pe Rousseau, l-a înţeles, l-a explicat, l-a proclamat maestru, şi maestru al său, a pus în slujba acestei originalităţi inflexibile talentul său mai mlădios, originalitatea sa mai bine înţeleasă, influenţa sa acceptată, toată faima de care se bucura[46].

Ceea ce doresc să arăt, şi atîta-i destul aici, e faptul că impulsul dat de şcoala olandeză şi de Ruisdael, impulsul direct s-a oprit brusc sau a derivat încă din prima zi, şi că mai ales doi sînt cei care au contribuit la substituirea studiului exclusiv al naturii studiului maeştrilor din nord: Corot, care n-are nici o legătură cu ei; Rousseau, cu o iubire mai adîncă pentru operele lor, o amintire mai exactă a metodelor lor, dar stăpînit de o dorinţă imperioasă de-a vedea mai mult, de-a vedea altfel, şi de-a exprima tot ceea ce lor le scăpase. Ca urmare, s-au produs două fapte consecvente şi paralele: studii mai subtile, dacă nu şi mai bine făcute; procedee mai complicate, dacă nu şi mai savante.

imitativă, urmau să se simtă strîmtorate în stilul şi în metodele străine. Ochiul a devenit mai iscoditor şi mai preţios; sensibilitatea, fără să se ascută, a devenit mai nervoasă, desenul a început să urmărească mai mult amănuntele, observaţiile s-au multiplicat, natura studiată mai îndeaproape, a început să abunde în detalii, incidente, efecte, nuanţe; pictorii îi cerură să-şi dezvăluie nenumăratele secrete pe care le păstrase numai pentru ea, fie pentru că nu ştiuseră, fie pentru că nu vruseseră s-o descoasă amănunţit în toate aceste privinţe. Era nevoie de un limbaj care să exprime această multitudine de senzaţii noi; şi Rousseau a fost cel care a inventat aproape de unul singur vocabularul folosit de noi astăzi. În schiţele, în eboşele, în lucrările sale terminate, veţi observa încercările, eforturile, invenţiile, fericite sau ratate, excelentele neologisme sau cuvintele riscate cu care a lucrat acest profund căutător de formule la îmbogăţirea limbii vechi şi-a vechii gramatici a pictorilor. Dacă veţi lua vreun tablou de-al său, cel mai bun, şi dacă-l veţi pune alături de un tablou din aceeaşi categorie şi cu aceeaşi accepţiune de Ruisdael, de Hobbema sau de Wijnants, veţi fi izbiţi de deosebirile dintre ele, tot aşa cum vi s-ar întîmpla dacă aţi citi rînd pe rînd o pagină descriptivă modernă după o pagină din *Confesiuni* (J. J. Rousseau n. trad.) sau din *Obermann* (Sénancour — n. trad.); constatăm acelaşi efort, aceeaşi lărgire a studiilor şi acelaşi rezultat în ceea ce priveşte operele. Termenul este mai fizionomic, observaţia mai rară, paleta infinit mai bogată, culoarea mai expresivă, chiar şi construcţia mai scrupuloasă. Totul pare mai bine simţit, mai gîndit, mai ştiinţific judecat şi calculat. Un olandez ar rămîne cu gura căscată în faţa atîtor scrupule şi uluit în faţa unor asemenea facultăţi analitice. Aşa stînd lucrurile, putem spune oare că operele sînt mai bune, de-o inspiraţie mai viguroasă? Sînt oare mai vii? Oare Rousseau, cînd reprezintă un *Cîmp acoperit de chiciură*, e mai aproape de adevăr decît Ostade sau Van de Velde cu *Patinatorii* lor? Oare Rousseau, cînd pictează un *Pescuit de păstrăvi* e mai grav, mai umed, mai umbros

cîteva rînduri grave, scurte şi pătimaşe? În aceeaşi zi aşadar, o nouă artă se năştea sub îndoita formă a cărţii şi-a tabloului, vădind aceleaşi tendinţe, promovată de artişti înzestraţi cu acelaşi spirit, avînd acelaşi public care s-o guste. Era un progres, ori dimpotrivă, contrariul progresului? În această privinţă posteritatea va hotărî mai bine decît am putea s-o facem noi.

Ceea ce-i sigur e faptul că în douăzeci sau douăzeci şi cinci de ani, de la 1830 la 1855, şcoala franceză încercase mult, produsese imens şi împinsese lucrurile foarte departe, deoarece pornind de la Ruisdael cu nişte *mori de apă*, nişte *stăvilare*, nişte *crînguri*, altfel spus cu un sentiment foarte olandez, în formule cît se poate de olandeze, ea a reuşit pe de-o parte să creeze un gen exclusiv franţuzesc, o dată cu Corot, iar pe de altă parte să pregătească viitorul unei arte încă şi mai universale cu Rousseau. S-a oprit aci? Nu chiar.

Dragostea pentru locul de baştină n-a fost niciodată, chiar şi-n Olanda, decît un sentiment excepţional şi-o obişnuinţă destul de singulară. În toate epocile, s-au găsit oameni cărora le sfîrîiau călcîiele s-o pornească aiurea. Tradiţia călătoriilor în Italia e poate singura comună tuturor şcolilor, flamandă, olandeză, engleză, franceză, germană, spaniolă. Începînd cu Both Berghem, Claude şi Poussin, pînă la pictorii din zilele noastre, nu-i peisagist care să nu-şi fi dorit să vadă Apeninii şi cîmpia romană, şi nicicînd n-a existat vreo şcoală destul de puternică pentru a împiedeca peisajul italienesc să strecoare acolo acea floare ciudată care n-a dat întotdeauna decît hibrizi. De treizeci de ani încoace s-a mers mult mai departe. Călătoriile îndepărtate au ispitit pictorii şi au schimbat multe în pictură. Motivul acestor plimbări aventuroase este în primul rînd o nevoie de dezrădăcinare proprie tuturor populaţiilor prea înghesuite într-un singur loc, curiozitatea de-a descoperi şi parcă un fel de obligaţie de-a se strămuta pentru ca să inventeze. Este de asemeni rezultatul anumitor studii ştiinţifice al căror progres se obţine hoinărind în jurul lumii, cunoscînd climate şi rase de tot soiul. Ca atare s-a născut un

Cu toate acestea, fără a părăsi Franța, pictorii continuă să caute în peisaj o formă mai decisivă. S-ar putea întreprinde o cercetare foarte interesantă cu privire la această elaborare latentă, lentă şi confuză a unei noi modalităţi care n-a fost de loc găsită, ba chiar e departe de-a fi găsită; şi mă mir că nu există nici un critic care să fi studiat faptul mai îndeaproape, chiar în ceasul cînd acesta se săvîrşeşte sub ochii noştri. Se produce astăzi printre pictori o anume declasare. Sînt mai puţine categorii, aş zice bucuros caste, decît pe vremuri. Pictura istorică se învecinează cu cea de gen, care la rîndu-i se învecinează cu peisajul, ba chiar şi cu natura moartă. Multe graniţe au dispărut. Cîte apropieri n-a operat pitorescul ! Mai puţină îngepeneală pe de-o parte, mai multă îndrăzneală de cealaltă, pînze mai puţin întinse, nevoia de-a place şi de-aţi satisface o plăcere, viaţa la ţară care destupă bine ochii, toate acestea au amestecat genurile, au transformat metodele. Ar fi cu neputinţă de spus ce convertiri şi ce confuzii produce lumina strălucitoare a cîmpurilor de îndată ce pătrunde în atelierele cele mai austere.

Peisajul înregistrează zilnic mai mult prozeliţi decît progrese. Cei care-l practică exclusiv nu sînt şi cei mai iscusiţi; dar există mult mai mulţi pictori care-l practică. *Plein-air-ul*, lumina difuză, soarele adevărat, dobîndesc azi în pictură şi-n toate picturile, o importanţă ce nu le fusese niciînd recunoscută şi pe care, s-o spunem deschis, n-o merită de loc.

Toate capriciile imaginaţiei, aşa numitele mistere ale paletei de pe vremea cînd misterul era unul din farmecele picturii sînt înlocuite cu pasiunea adevărului absolut şi a reprezentării textuale. Fotografia în ceea ce priveşte aparenţele trupului, studiul fotografic, în ceea ce priveşte efectele luminii, au schimbat majoritatea manierelor de-a vedea, de-a simţi şi de-a picta. La ora actuală, nici o pictură nu-i destul de luminoasă, destul de evidentă, destul de categorică, destul de personală[47]. Se pare că astăzi reproducerea mecanică a realităţii este ultimul cuvînt al experienţei şi al ştiinţei, şi că talent înseamnă a te lua la întrecere în exactitate, precizie, putere imitativă

în cauză sînt numiți *învechiții*, ceea ce înseamnă cu alte cuvinte că au un fel bătrînicios, plicticos şi depăşit de-a înțelege natura inventînd-o. Alegerea subiectelor, desenul, paleta, totul contribuie la această manieră impersonală de-a vedea lucrurile şi de-a le trata. Iată-ne departe de vechile obişnuințe, vreau să spun de obişnuințele de acum patruzeci de ani, cînd bitumul curgea gîrlă pe paletele pictorilor romantici şi trecea drept culoarea auxiliară a idealului.

Există o perioadă şi-un loc anume în cursul anului cînd aceste mode noi se afişează cu mare zarvă: expozițiile noastre de primăvară. Dacă sînteți cît de cît la curent cu noutățile ce apar atunci, veți observa că scopul urmărit de pictura cea mai recentă este de-a lua ochii prin imagini sclipitoare, textuale, lesne de recunoscut în adevărul lor, lipsite de artificii, urmărind să ne dea exact senzația a ceea ce poate fi văzut pe stradă. Iar publicul este gata oricînd să ridice în slăvi o artă ce-i reprezintă atît de fidel veşmintele, chipul, obiceiurile, gustul,înclinațiile şi spiritul. Dar pictura istorică? o să-mi spuneți dumneavoastră. Întîi şi-ntîi, aşa cum merg lucrurile, e chiar atît de sigur că mai există o şcoală de pictură istorică? Apoi, admițînd că această denumire din vechiul regim s-ar mai aplica la nişte tradiții apărate cu brio, dar foarte puțin urmate, să nu vă închipuiți totuşi că pictura istorică scapă de contopirea genurilor şi rezistă la ispita de-a pătrunde ea însăşi în curent. Unele şovăieli, cîteva scrupule fireşti, şi-n cele din urmă intră şi ea pe acelaşi făgaş. Priviți convertirile ce se produc de la un an la altul, şi, fără să mai cercetați în adîncime, examinați doar culoarea tablourilor: dacă din închisă devine deschisă, dacă din neagră devine albă, dacă din profunzime urcă la suprafață, dacă din suplă devine rigidă, dacă de la materia uleioasă se va înturna spre opac, şi de la clarobscur spre stampa japoneză, se cheamă că ați văzut destul ca să aflați că-i vorba aici de o mentalitate care şi-a schimbat mediul şi de un atelier deschis în lumina străzii. Şi dacă n-aş face această analiză cu infinite precauțiuni, aş fi mai explicit şi v-aş face să puneți degetul pe nişte adevăruri

în folosul lui, că tentativele încercate sînt încercate spre folosul lui, şi că, pentru a i se ierta răul pe care i l-a pricinuit picturii în general, ar fi de dorit să se aleagă cel puţin cu un cîştig oarecare.

In mijlocul acestor mode schimbătoare, există parcă totuşi un filon de artă care continuă. Străbătînd sălile noastre de expoziţie, puteţi zări ici-colo tablouri ce se impun, printr-o amploare, o gravitate, o vigoare a gamei, o interpretare a efectelor şi a lucrurilor în care se simte parcă paleta unui maestru. Nu găseşti în ele nici figuri, şi nici un fel de ornamente. Chiar şi graţia lipseşte cu desăvîrşire; dar ideea fundamentală este puternică, culoarea profundă şi surdă, materia densă şi suculentă, iar uneori, sub neglijenţele voite sau sub brutalităţile de meşteşug cam şocante se ascunde o mare fineţe a ochiului şi a mîinii. Pictorul despre care vă vorbesc, şi pe care mi-ar face plăcere să-l numesc, îmbină dragostea lui autentică pentru cîmpie cu dragostea nu mai puţin vădită pentru pictura veche şi de maeştrii cei mai buni. O dovedesc tablourile sale iar lucrările în acvaforte şi desenele pot sta şi ele mărturie. N-ar trebui să căutăm aici trăsătura de unire ce ne leagă încă de şcolile din Ţările de Jos? Oricum, e singurul ungher de pictură franţuzească actuală în care mai întrezărim influenţa lor. Nu ştim care dintre pictorii olandezi precumpăneşte în sîrguinciosul atelier pe care vi-l semnalez. Şi nu-s prea sigur că Van der Meer de Delft (Vermeer — n. trad.) nu-i în clipa de faţă mai ascultat decît Ruisdael. Aşa s-ar spune judecînd după un oarecare dispreţ pentru desen, pentru construcţiile gingaşe şi anevoioase, pentru grija de expresivitate pe care maestrul din Amsterdam nu l-ar fi povăţuit şi nici aprobat. Oricum, există aici amintirea vie şi prezentă a unei arte uitate pretutindeni aiurea.

Această urmă înflăcărată şi adîncă e de bun augur. Nu-i spirit avizat care să nu simtă că ea vine aproape de-a dreptul din ţara în care se cunoştea pictura prin excelenţă, şi că urmînd-o cu rîvnă, peisajul modern ar putea avea norocul să-şi regăsească drumul. Nu m-ar mira ca

tot culegînd documente iroseşte forţe pe care le-ar folosi mai bine dacă ar produce şi s-ar aşterne pe treabă.
Toate vin la vremea lor, şi-n ziua cînd pictorii şi oamenii de gust vor fi convinşi că cele mai bune studii din lume nu preţuiesc cît un tablou bun, spiritul public va fi meditat încă o dată asupra comportării sale din trecut, ceea ce constituie mijlocul cel mai sigur de-a face progrese.

X. LECȚIA DE ANATOMIE

Aș fi foarte tentat să nici nu vorbesc despre *Lecția de anatomie*. E un tablou pe care ar trebui să-l găsim foarte frumos, absolut original, aproape desăvîrșit, riscînd să săvîrșim altminteri o necuviință în ochii multor admiratori sinceri. Tabloul m-a lăsat absolut rece, îmi pare rău că trebuie s-o mărturisesc. Acestea fiind spuse e cazul să mă explic, sau dacă vreți, să mă justific.
Din punct de vedere istoric, *Lecția de anatomie* prezintă un interes deosebit, căci după cum se știe, ea derivă din tablouri analoge pierdute sau conservate, dovedind astfel modul în care un om hărăzit unui destin măreț își însușea tentativele înaintașilor săi. În această privință, ea este un exemplu tot atît de celebru ca multe altele în favoarea dreptului de-a lua ceea ce-i al tău, de oriunde-l găsești, atunci cînd te cheamă Shakespeare, Rotrou, Corneille, Calderon, Molière sau Rembrandt, și ținești seama că în această listă de inventatori pentru care lucrează trecutul, citez doar un singur pictor, dar i-aș putea cita pe toți. Apoi datorită locului pe care-l ocupă în cronologia operei lui Rembrandt, spiritului și meritelor sale, ea arată drumul străbătut de acesta după căutările șovăitoare ce se vădesc în două pînze mult prea lăudate de la muzeul din Haga: e vorba de *Sfîntul Simion* și de un portret de *Tînăr bărbat* ce mi se pare evident al său

pripim, nici invenţiile, nici subiectele sale, nici acea îmbinare pitorească de personaje mici şi de arhitecturi uriaşe, nici chiar tipologia şi zdrenţele izraelite ale acestor personaje, nici în sfîrşit acea abureală uşor verzuie, nici lumina uşor sulfuroasă ce scaldă stelele sale nu vădesc nimic cu totul neaşteptat, şi ca atare foarte specific lui. Trebuie să ajungem în 1632, adică la *Lecţia de anatomie*, pentru ca să observăm în sfîrşit ceva care să poată trece drept revelaţia unei cariere originale. Şi încă se cuvine să fim drepţi nu numai cu Rembrandt, ci cu toţi. Trebuie să ne amintim că în 1632 Ravesteyn avea între cincizeci şi şaizeci de ani, Frans Hals avea patruzeci şi opt de ani[49], şi că între 1627 şi 1633 acest admirabil practician executase cele mai importante şi de asemeni cele mai desăvîrşite dintre frumoasele sale opere.

Este adevărat că şi unul şi altul, Hals mai cu seamă, erau ceea ce numim noi nişte pictori de aparenţe, vreau să spun că exteriorul lucrurilor îi izbea mai mult decît conţinutul lor, că se foloseau mai bine de ochi decît de imaginaţie, şi singura transfigurare la care supuneau natura, era aceea de-a o vedea elegant colorată şi aranjată, fizionomică şi adevărată, şi de-a o reproduce cu paleta cea mai măiastră şi cu mîna cea mai măiastră. E adevărat aşijderi că misterul formei, al luminii şi al tonului nu-i preocupase exclusiv, şi că pictînd fără să analizeze prea mult şi conform unor senzaţii spontane, ei pictau numai ce vedeau, nu adăugau nici multe umbre umbrei, nici multă lumină luminii, şi că astfel marea invenţie a lui Rembrandt în privinţa clarobscurului rămăsese la ei în stadiul de procedeu curent, şi nu în stadiul de procedeu neobişnuit şi ca să spun aşa poetic. Nu-i mai puţin adevărat că, dacă îl vom situa pe Rembrandt în acest an 1632, printre profesorii care-l călăuziseră foarte temeinic şi maeştrii care-i erau infinit superiori ca iscusinţă practică, *Lecţia de anatomie* pierde fără îndoială o bună parte din valoarea ei absolută.

Adevăratul merit al lucrării este aşadar acela de-a marca o etapă din cariera pictorului: ea indică un mare pas, scoate limpede la iveală ceea ce îşi propune el, şi chiar

aceeaşi accepţiune, cu o masă de disecţie, un cadavru în racursiu, şi lumina acţionînd asupra aceluiaşi obiect central ce trebuia arătat, singurul merit al lui Rembrandt ar rămîne poate acela de-a fi tratat subiectul mai bine, de a-l fi simţit fără îndoială cu mai multă finețe. N-o să mă apuc să caut acum sensul metafizic al unei scene în care efectul pitoresc şi sensibilitatea afectuoasă a pictorului sînt suficiente ca să explice totul; pentru că niciodată n-am înţeles bine toată filozofia ce s-a presupus că o conţin capetele sale grave şi simple şi personajele sale fără gesturi, pozînd, ceea ce-i o greşeală, destul de simetric pentru nişte portrete.

Figura cea mai vie din tablou, cea mai reală, *cea mai închegată* cum am putea spune gîndindu-ne la limburile* pe care trebuie să le străbată succesiv o figură pentru a pătrunde în realităţile artei, cea mai asemănătoare de asemeni, este aceea a doctorului Tulp. Printre celelalte, sînt cîteva cam moarte, pe care Rembrandt le-a lăsat pe drum şi nu-s nici bine văzute, nici bine simţite, nici bine pictate. Două, dimpotrivă, ba chiar trei socotind şi personajul accesoriu din planul secundar, vădesc cît se poate de limpede, dacă ne uităm bine la ele, acel punct de vedere depărtat, acel ceva energic şi unduios, nehotărît şi înflăcărat, care va exprima tot geniul lui Rembrandt. Sînt cenuşii, estompate, desăvîrşit construite fără conture vizibile, modelate dinlăuntrul lor, trăind din plin o viaţă specifică, cu totul neobişnuită, pe care singur Rembrandt o va fi fost descoperit dincolo de aspectele superficiale ale vieţii reale. E mult, pentru că relativ la aceasta am putea vorbi despre arta lui Rembrandt, despre metodele sale ca despre un fapt împlinit; dar e prea puţin dacă ne gîndim la ceea ce conţine o operă completă a lui Rembrandt şi dacă ne gîndim la extraordinara celebritate de care se bucură acesta. Tonalitatea generală nu-i nici rece, nici caldă; e gălbuie. Tehnica e inconsistentă şi cam neutră. Efectul e izbitor fără să fie viguros, şi nicăieri, în stofe, în fond, în atmosfera în care-i plasată scena, nici execuţia şi nici tonul nu sînt prea bogate.

e că, exceptînd albul moale ca şi cum s-ar spune măcinat al ţesuturilor, nici nu seamănă a mort; n-are nici frumuseţea, nici hidoşenia, nici accidentele caracteristice, nici accentele cumplite ale unui mort; a fost văzut cu un ochi indiferent, privit cu un suflet distrat. In al doilea rînd, şi acest defect se leagă de primul, cadavrul nu-i altceva, şi n-are rost să ne amăgim, decît un efect de lumină alburie într-un tablou negru. Şi după cum voi avea prilejul să vă spun mai departe, în tot cursul vieţii lui Rembrandt această preocupare cu orice preţ pentru lumină, independent de obiectul luminat, voi spune chiar fără milă pentru obiectul luminat, are să-l servească de minune sau, dimpotrivă, să-l deservească, de la caz la caz. *Lecţia de anatomie* este prima împrejurare memorabilă cînd ideea lui fixă l-a înşelat vădit, făcîndu-l să spună altceva decît ceea ce avea de spus. Trebuia să picteze un om, nu s-a preocupat îndeajuns de forma omeneasca; trebuia să picteze moartea, a uitat-o pentru a căuta pe paletă un ton alburiu care să fie lumină. Vreau să cred că un geniu ca Rembrandt a fost de obicei mai atent, mai emoţionat, mai nobil inspirat de bucata pe care trebuia s-o reprezinte.

Cît despre clarobscur, *Lecţia de anatomie* ne oferă un prim exemplu aproape categoric. Dar cum în alte tablouri îl vom vedea magistral aplicat în diversele sale posibilităţi, fie ca mijloc de expresie al unei poezii intime, fie ca o nouă modalitate, voi avea ocazii mai bune pentru a vă vorbi despre acest procedeu.

Mă rezum, şi pot spune, cred, că din fericire pentru gloria sa Rembrandt a dat, chiar şi în acest gen, pagini hotărîtoare ce micşorează considerabil interesul acestui prim tablou. Voi adăuga că, dacă tabloul ar fi de mici dimensiuni, el ar fi apreciat drept o lucrare slabă, şi că deşi formatul acestei pînze îi dă un preţ deosebit, el nu va reuşi totuşi s-o preschimbe într-o capodoperă, cum prea deseori s-a repetat.

XI. FRANS HALS LA HAARLEM

Precum v-am spus, orice pictor pornit în căutarea unor învăţăminte frumoase şi convingătoare, trebuie să meargă la Haarlem pentru a-şi oferi acolo plăcerea de a-l vedea pe Frans Hals. Pretutindeni de altfel, în muzeele şi-n cabinetele noastre din Franţa, în galeriile sau în colecţiile olandeze, ideea pe care ne-o facem cu privire la acest maestru strălucit şi foarte inegal este seducătoare, agreabilă, spirituală, destul de uşuratecă, şi nu-i nici adevărată nici întemeiată. Pe cît păgubeşte ea omul, pe atît coboară şi artistul. El uimeşte, el amuză. Faima sa unică, voioşia sa nesecată şi excentricităţile tehnicii sale îl detaşează din fondul sever al pictorilor din vremea lui, printr-un spirit şi o mînă puse pe zeflemea. Uneori uluieşte; te face să crezi că-i tot atît de savant pe cît de generos înzestrat, iar verva lui irezistibilă nu-i decît graţia fericită a unui talent profund; aproape imediat se compromite, se discreditează şi te descurajează. *Portretul* său aflat la muzeul din Amsterdam, unde s-a zugrăvit întreg şi-n mărime naturală, pozînd pe o movilă, undeva la ţară, alături de soţia lui, ni-l înfăţişează destul de bine, aşa cum ni l-am închipuit în momentele sale de impertinenţă, cînd îşi bate joc şi ne cam ia peste picior.[50]

Pictură şi gest, tehnică şi fizionomie, totul se armoni-

moment cînd dragostea pentru firesc se întoarce ea însăşi printre noi cu destulă zarvă şi nu mai puţine excese[51]. Metoda lui serveşte ca program anumitor doctrine în virtutea cărora cea mai banală exactitate este greşit considerată drept adevăr, iar cea mai desăvîrşită nepăsare în execuţie e considerată drept ultimul cuvînt al ştiinţei de-a picta şi al gustului. Invocîndu-i mărturia în sprijinul unei teze pe care el însuşi a dezminţit-o întotdeauna prin operele sale reuşite, ne înşelăm, şi asta-i o jignire la adresa lui.

Nu cumva avînd de ales dintre multele şi înaltele sale calităţi nu vedem şi nu preconizăm decît defectele? Mi-e teamă că da şi-am să vă spun ce îndreptăţeşte îngrijorarea mea. Asta ar însemna, ţin să vă asigur, o nouă greşeală şi o nedreptate[52].

În marea sală a Academiei din Haarlem, care conţine multe tablouri asemănătoare cu ale sale dar unde el vă sileşte să nu-l priviţi decît pe dînsul, Frans Hals are opt pînze mari ale căror dimensiuni variază între 2 metri $\frac{1}{2}$ şi peste 4 metri. Se află acolo în primul rînd *Banchetele sau Întrunirile ofiţerilor din corpul de arcaşi ai Sfîntului Gheorghe*, *din corpul de arcaşi ai Sfîntului Adrian* — apoi şi mai tîrziu tablourile cu *Regenţi* sau regentele de spital*. Personajele sînt pictate în mărime naturală şi multe la număr; este foarte impunător. Tablourile aparţin tuturor etapelor din viaţa sa, iar seria cuprinde toată îndelungata sa carieră. Primul, din 1616, ni-l înfăţişează la treizeci şi doi de ani; altul, pictat în 1664 ni-l înfăţişează cu numai doi ani înainte de moarte, la vîrsta foarte înaintată de optzeci de ani. Îl surprindem, cum s-ar spune la debut, îl vedem crescînd şi dibuind. Înflorirea lui se săvîrşeşte tîrziu, către mijlocul vieţii, ba chiar ceva mai încolo; se întăreşte şi se dezvoltă în plină bătrîneţe; în cele din urmă, asistăm la declinul său şi rămînem uluiţi văzînd cît de stăpîn pe sine era încă acest neobosit maestru cînd l-a lăsat întîi mîna, apoi viaţa.

Sînt puţini pictori, dacă vor fi existînd, despre care să deţinem un ansamblu de informaţii mai fericit grupate şi mai exacte. Să cuprinzi dintr-o privire cincizeci de ani

Mai mult, toate pînzele lui sînt aşezate la înălţimea ochilor;[53] le consulţi fără vreun efort; ele îţi destăinuie astfel toate secretele lor, presupunînd că Hals ar fi fost un pictor care umbla cu ascunzişuri, ceea ce nu era. De altfel, chiar dacă l-am vedea pictînd şi tot n-am afla mai mult. Ca atare, mintea se hotăreşte repede, judecata nu se lasă aşteptată. De la bun început ţin să atrag atenţia că Hals nu era decît un practician, dar, ca practician, el se numără printre cei mai iscusiţi şi mai experţi maeştri din cîţi au existat vreodată pe undeva, chiar şi-n Flandra, în ciuda lui Rubens şi a lui Van Dyck, chiar şi-n Spania, în ciuda lui Velasquez. Îngăduiţi-mi să transcriu din însemnările mele: ele au meritul de-a fi scurte, luate pe viu, şi de-a analiza lucrurile pe măsura importanţei lor. Cînd e vorba de un astfel de artist, am fi ispitiţi să spunem fie prea mult, fie prea puţin. Dacă ar fi vorba numai de gînditor, am termina repede; dacă ar fi vorba numai de pictor, am merge foarte departe: trebuie să ne mărginim acordîndu-i ceea ce i se cuvine.

Numărul 54, 1616.[54] — Primul său tablou mare. Hals are treizeci şi doi de ani; se caută pe el însuşi; înaintaşii lui sînt Ravesteyn, Pieterz Grebber, Cornelisz Van Haarlem, care-l călăuzesc, dar nu-l ispitesc de loc. Maestrul său Karel Van Mander, e mai capabil oare să-l îndrumeze? Pictura are o tonalitate puternică, e viguroasă, roşcată în principiu, modelajul e sforăitor şi penibil; mîinile sînt grosolane, negrurile prost observate. Cu toate acestea, lucrarea e foarte fizionomică. De notat trei capete fermecătoare.

Numărul 56, 1627, după unsprezece ani[55]. — Deja el însuşi, iată-l aici în toată strălucirea. Pictură gri, proaspătă, firească, armonie neagră. Eşarfe roşcate, portocalii sau albastre, gulere plisate albe. Şi-a găsit registrul şi şi-a fixat elementele cromatice. Foloseşte un alb pur, colorează în tonuri luminoase cu ajutorul cîtorva glasiuri, adaugă un pic de patină. Fondurile brune şi surde par să-l fi inspirat pe Pieter de Hooch şi te duc cu gîndul la tatăl lui Cuyp. Fizionomiile sînt mai studiate, tipu-

lumină strălucitoare, este surprinzătoare. Materia în sine e deosebit de preţioasă; paste consistente şi fluide, ferme şi pline, grase şi subţiri, după trebuinţe; factură liberă, echilibrată, mlădioasă, îndrăzneaţă, nicicînd nesăbuită, nicicînd neînsemnată. Fiecare lucru e tratat în raport cu interesul pe care-l prezintă, cu natura specifică şi valoarea sa. În cutare detaliu, simţi aplicaţia, altul, în schimb, pare atins doar în treacăt. Ghipurele sînt plate, dantelele uşoare, satinurile sclipitoare, mătăsurile mate, catifelele mai absorbante; toate acestea fără migală, fără meschinărie. Un sentiment subit al substanţei lucrurilor, un echilibru fără greş, arta de a fi preţis fără explicaţii prea amănunţite, de a face totul pe înţeles în cîteva cuvinte, de a nu omite nimic, dar subînţelegînd ceea ce-i de prisos; tuşa expeditivă, promptă şi riguroasă; cuvîntul potrivit şi nimic altceva decît cuvîntul potrivit, aflat de la bun început şi nicicînd îngreunat cu înfloriturі, nimic zgomotos şi nimic inutil; tot atîta gust ca şi la Van Dyck, tot atîta iscusinţă de meşteşug ca la Velasquez, adăugînd dificultăţile însutite ale unei palete infinit mai bogate, căci în loc să se mărginească la trei tonuri, ea cuprinde întreg repertoriul tonurilor cunoscute, — iată calităţi aproape unice ale acestui admirabil pictor în toată strălucirea experienţei şi-a vervei sale. Personajul central, înveşmîntat în satinuri albastre şi cu tunică galben-verzuie, este o capodoperă. Nimeni n-a pictat vreodată mai bine, nimeni nu va picta mai bine.

Cu aceste două opere capitale, numerele 55 şi 57, Frans Hals se apără împotriva tuturor abuzurilor ce s-ar putea face în numele său. Desigur că are mai multă naturaleţe decît oricare altul, dar să nu spuneţi că-i ultra naiv. Desigur că el colorează cu plenitudine, modelează în aplat, ocoleşte rotunjimile vulgare; dar asta nu înseamnă cîtuşi de puţin că pentru a obţine modelajul său special, ar neglija reliefurile din natură: văzute din faţă, figurile sale au totuşi spatele lor şi n-arată ca nişte scînduri. Sigur, de asemeni, că toate culorile lui sînt simple, pe bază rece, rupte; uleiul nici nu se simte, substanţa lor este omogenă, pigmentul solid, strălucirea lor profundă

similară, condițiile ce trebuie îndeplinite absolut identice. O figură centrală, una dintre cele mai frumoase din cîte a pictat vreodată Hals, ar putea impune comparații izbitoare. Relațiile dintre cele două opere sar în ochi. O dată cu ele se vădește și deosebirea dintre cei doi pictori: punct de vedere contrariu, opoziție între două temperamente, de forță egală în ceea ce privește meșteșugul, superioritate a mîinii la Hals, a spiritului la Rembrandt, — rezultat contrariu. Ce lecție hotărîtoare și cîte neînțelegeri evitate dacă în sala muzeului din Amsterdam, unde figurează *Postăvarii*, am pune în locul *Archebuzierilor* (lui Van der Helst — n. trad.) *Regenții!* Ar trebui să ne ferim să credem că vom întîlni acolo toate numeroasele calități ale lui Hals, precum și toate facultățile încă și mai numeroase ale lui Rembrandt; am asista în schimb, aproape ca la un concurs pe o temă comună, la o încercare a celor doi practicieni. Imediat am vedea unde excelează și unde slăbește fiecare, și am ști din ce cauză. Am afla precis că sub meșteșugul exterior al lui Rembrandt există o sumedenie de lucruri ce trebuie încă descoperite, că dincolo de frumosul meșteșug exterior al pictorului din Haarlem nu mai este mare lucru de ghicit. Sînt foarte surprins că nimeni nu s-a folosit de acest text pentru a ne spune o dată și pentru totdeauna adevărul în privința asta.

În sfîrșit Hals este bătrîn, foarte bătrîn, are optzeci de ani. Sîntem în 1664. În același an semnează ultimele două pînze din serie, ultimele pe care a mai pus mîna: *Portretele Regenților* și *Portretele Regentelor de la azilul de bătrîni.* Subiectul coincidea cu vîrsta lui. Mîna nu-l mai ajută. Întinde culoarea pe pînză în loc să picteze; de fapt nu mai pictează ci spoiește, percepțiile ochiului sînt încă vii și exacte, culorile cu totul sumare. S-ar putea să aibă în compoziția lor inițială o calitate bărbătească și simplă ce vădește ultimul efort al unui ochi admirabil și spune ultimul cuvînt al unei educații desăvîrșite. Greu de închipuit negruri mai frumoase cum și alburi cenușii mai frumoase. Regentul din dreapta, al cărui ciorap roșu se zărește deasupra jartierei, e o bucată deosebit

ton, care dă iluzia că mai există ceva ce de fapt nu mai există.
Totul îi lipseşte, precizia văzului, siguranţa degetelor, asta îl înverşunează cu atît mai mult în dorinţa de-a însufleţi lucrurile în nişte abstracţiuni viguroase. Pictorul e pe trei sferturi stins, îi rămîn, nu spun, nişte gînduri, n-am să mai spun o limbă, dar cîteva senzaţii de aur.
L-aţi văzut pe Hals debutant, m-am străduit să vi-l înfăţişez în plinătatea puterilor sale: iată cum sfîrşeşte; şi dacă judecîndu-l numai după extremele carierei sale strălucite, aş fi pus să aleg între ceasul cînd talentul său începea să mijească şi ceasul cu mult mai solemn cînd extraordinarul său talent îl părăseşte, între tabloul din 1616 şi tabloul din 1664, n-aş sta pe gînduri şi bineînţeles că pe cel din urmă l-aş alege. În acest moment suprem, Hals este un om care ştie totul, căci în îndeplinirea spinoaselor sale proiecte a învăţat rînd pe rînd totul. Nu-i problemă practică pe care să n-o fi abordat, descurcat, rezolvat şi nici exerciţii primejdioase din care să nu-şi fi făcut obişnuinţă. Rara lui experienţă e atît de mare încît a supravieţuit aproape neatinsă în făptura lui dărîmată. Ea se vădeşte încă o dată şi cu atît mai multă vigoare, cu cît marele virtuos a dispărut. Totuşi, cum el nu mai reprezintă altceva decît propria-i umbră, nu credeţi că e prea tîrziu să-i mai cereţi îndrumări?
Aşadar, greşeala tinerilor noştri colegi e doar o greşeală de contratimp. Oricît de uluitoare ar fi prezenţa de spirit şi vigoarea tinerească a acestui geniu muribund, oricît de respectabile ar fi ultimele strădanii ale bătrîneţii sale, vor recunoaşte şi ei totuşi că exemplul unui maestru de optzeci de ani nu-i cel mai bun exemplu de urmat.

XII. AMSTERDAM

Amsterdam

Un labirint de străzi înguste şi de canale îmi îndreaptă paşii către *Doelen Straat*. Ziua-i pe sfîrşite. Înserarea e blîndă, cenuşie şi voalată. Gingaşe ceţuri de vară scaldă capătul canalelor. Aici, mai mult decît la Rotterdam, văzduhul e îmbibat de aceea mireasmă plăcută a Olandei ce-ţi aminteşte unde te afli şi te convinge de existenţa turburărilor printr-o senzaţie neaşteptată şi originală. Un simplu miros spune totul: latitudinea, distanţa de pol sau de ecuator, prezenţa huilei sau a aloelui, clima, anotimpurile, locurile, lucrurile. Oricine a călătorit cît de cît ştie asta: ferice de ţările al căror fum e plin de arome şi unde căminele dau glas amintirii. Cît despre cele care trezesc în memoria simţurilor numai mirosuri amestecate de viaţa animală şi de gloată, au şi ele farmecele lor pe care nu spun că le uităm, dar ni le reamintim altcum. Înecat astfel în ceţuri înmiresmate, văzut la această oră, străbătut prin centrul său, nu prea noroios, dar umezit de noaptea ce se lasă, cu muncitorii care trec pe străzi, cu puzderia copiilor de pe peroane, cu dughengii aşezaţi în faţa uşilor, cu căsuţele ciuruite de ferestre, cu corăbiile comerciale, cu portul în zare, cu tot luxul tăinuit în cartierele sale noi, Amsterdamul este exact aşa cum ni-l închipuim atunci cînd nu visăm o Veneţie septentrională în care *Amstelul* ar înlocui

ca cel din Haga, pitoresc totuşi, dar mai mult prin intimitatea sa decît prin aspectul exterior. Trebuie să cunoşti naivitatea profundă, pasiunea filială, dragostea pentru micile cotloane caracteristică pictorilor olandezi, pentru ca să-ţi explici plăcutele şi savuroasele portrete ale oraşului lor natal pe care ni le-au lăsat. Culorile sînt tari şi mohorîte, formele simetrice, faţadele lipsite de orice arhitectură şi de orice frumuseţe, dar bine întreţinute, par veşnic noi, copăceii de pe cheiuri sînt firavi şi urîţi, canalele mocirloase. Intuieşti un popor grăbit să-şi dureze aşezare pe noroaiele cucerite, a cărui singură dorinţă e să-şi statornicească acolo mai degrabă afacerile, comerţul, industriile, truda decît bunăstarea, şi căruia niciodată nu i-a dat prin cap să clădească palate, nici chiar în zilele sale de glorie.

Zece minute petrecute pe marele canal al Veneţiei şi alte zece petrecute pe *Kalverstraat* v-ar spune tot ce ne poate învăţa istoria cu privire la aceste două oraşe, cu privire la geniul celor două popoare, cu privire la starea morală a celor două republici şi, ca atare, cu privire la spiritul celor două şcoli. Destul să vezi casele ca nişte felinare, ale căror geamuri ocupă atîta loc şi par mai trebuincioase decît piatra, balconaşele cu îngrijire şi sărăcăcios înflorite şi oglinzile fixate la ferestre, pentru a înţelege că,în acest climat, iarna-i lungă, soarele înşelător, lumina zgîrcită, viaţa sedentară şi tocmai din această pricină curioasă; că ieşirile în aer liber sînt lucru rar, plăcerile gustate cu uşa zăvorîtă foarte intense, că ochiul, mintea şi sufletul dobîndesc astfel acea agerime răbdătoare, iscoditoare, migăloasă, niţel încordată, cum s-ar spune clipitoare, comună tuturor gînditorilor olandezi, de la metafizicieni la pictori.

Iată-mă aşadar în patria lui Spinoza şi-a lui Rembrandt.[60] Dintre aceste două mari nume, care reprezintă cel mai intens efort al creierului olandez pe planul speculaţiilor abstracte sau al invenţiilor pur ideale, nu mă voi ocupa decît de unul, şi anume de ultimul. Aici se află statuia lui Rembrandt, casa în care a locuit în anii cei mai fericiţi ai vieţii sale şi două dintre cele mai celebre opere ale

în care s-au stins din viaţă amiralul Tromp şi marele Ruyter?[61] Ceea ce-i Rubens la Anvers, Rembrandt e aici. Personajul nu-i chiar atît de eroic, prestigiul este identic, suveranitatea egală. Atîta doar că, în loc să strălucească de la înălţimea unor transepţi de bazilică, pe altare somptuoase, în capele votive, pe pereţii sclipitori ai cine ştie cărui muzeu princiar, Rembrandt se înfăţişează aici în cămăruţele prăfuite ale unei case cam burgheze. Soarta operelor sale continuă conform vieţii sale. Din casa în care locuiesc, pe colţul lui *Kolveniers Burgwal*, zăresc în dreapta, pe malul canalului, faţada roşietică şi afumată a muzeului *Trippenhuis;* e ca şi cum prin ferestrele închise şi-n paloarea acestui blînd crepuscul olandez am şi început să văd sclipind ca într-un nimb niţel cabalistic faima scînteietoare a *Rondului de noapte.*

N-am de ce să ascund, această operă, cea mai faimoasă din cîte există în Olanda, una dintre cele mai celebre din lume, mă preocupă în mod deosebit în această călătorie a mea. Ea trezeşte în mine o mare atracţie şi mari îndoieli. Nu cunosc tablou despre care să se fi discutat mai mult, spunîndu-se atît lucruri înţelepte, precum şi, firește, o sumedenie de prostii. Asta nu pentru că ar fi încîntat deopotrivă pe toţi aceia pe care i-a pasionat; dar cu siguranţă că nu există unul cel puţin printre scriitorii de artă, căruia *Rondul de noapte* să nu-i fi tulburat mai mult sau mai puţin dreapta judecată prin meritele sale şi prin bizareria sa.

Începînd cu titlul,[62] care-i o eroare, pînă la eclerajul său, care abia de curînd a fost descifrat, tuturor le-a plăcut, nu ştiu de ce, să amestece tot soiul de enigme în chestiuni pur tehnice care nu mi se par atît de misterioase, chiar dacă sînt ceva mai complicate decît aiurea. Nici o altă operă pictată, exceptînd *Capela Sixtină*, n-a fost analizată vreodată cu mai puţină simplitate, bonomie, precizie; au lăudat-o peste măsură, au admirat-o fără ca cineva să spună exact de ce anume, au discutat-o puţin, dar numai puţin şi totdeauna cu un tremur în voce parcă. Cei mai îndrăzneţi, tratînd-o ca pe un mecanism indescifrabil, i-au demontat şi examinat fiecare piesă în parte,

mers pînă acolo încît s-a spus că *Rondul de noapte* este una din minunile lumii: *one of the wonders of the world*, iar despre Rembrandt că-i unul din cei mai desăvîrşiţi colorişti din cîţi au existat vreodată; *the most, perfect colourist that ever existed;* tot atîtea exagerări sau contra-adevăruri pentru care Rembrandt nu-i vinovat, şi care desigur că l-ar fi mîhnit pe acest mare spirit meditativ şi sincer, căci el ştia mai bine decît oricare altul că n-are nimic comun cu coloriştii pur-sînge cărora le este opus şi nici nimic de a face cu desăvîrşirea aşa cum o înţelege lumea îndeobşte.

În două cuvinte, judecat în ansamblul său, — şi nici chiar un tablou excepţional n-ar izbuti să clatine armonia riguroasă a acestui geniu puternic — Rembrandt este un maestru unic în ţara sa, în toate ţările din vremea sa, din toate vremurile: colorist, dacă vreţi, dar în felul său; desenator dacă vreţi aşijderi, dar ca nimeni altul, poate chiar mai mult decît atît, dar asta ar trebui dovedit; foarte imperfect, dacă ne gîndim la perfecţiune în arta de-a exprima forme frumoase şi de a le picta cu mijloace simple; admirabil, dimpotrivă, prin anumite părţi ascunse, independent de forma sa, de culoarea sa, în esenţa sa; incomparabil atunci în sensul literal că nu seamănă cu nimeni altul şi scapă comparaţiilor nepotrivite la care a fost supus, şi deasemeni în sensul că în aspectele delicate în care excelează n-are nici un analog şi, aş fi înclinat să cred, nici un rival.

O operă care să-l reprezinte aşa cum era el în maturitatea deplină a carierei sale, la treizeci şi patru de ani, exact cu zece ani după *Lecţia de anatomie*, nu putea să nu reproducă în toată strălucirea lor cîteva din originalele sale facultăţi. Înseamnă oare că le-a exprimat pe toate? Şi nu există cumva în această tentativă cam forţată ceva care se împotrivea întrebuinţării fireşti a resurselor sale cele mai adînci şi mai rare?

Iniţiativa era nouă. Pagina era vastă, complicată. Ea conţinea, fapt unic în opera sa, mişcare, gesticulaţii şi zgomot. Subiectul nu şi-l alesese el, era o temă de portrete. Douăzeci şi trei de persoane cunoscute aşteptau să le

cum se spune şi cum este de altfel în anumite privinţe, exactitatea formală a trăsăturilor nu-i domeniul în care excelează. Nimic din această compoziţie pompoasă nu se potrivea întocmai ochiului său de vizionar, sufletului său năzuind mai degrabă dincolo de real; nimic, dacă nu fantezia pe care înţelegea s-o pună aici şi pe care cel mai mic exces putea s-o preschimbe în fantasmagorie. Oare va reuşi să facă şi el cu aceeaşi uşurinţă, cu acelaşi succes ceea ce Ravesteyn, Van der Helst, Frans Hals făceau atît de slobod sau atît de bine, tocmai el, opusul întru toate al acestor desăvîrşiţi fizionomişti şi admirabili practicieni spontani?

Efortul era mare. Şi Rembrandt nu se număra printre cei pe care încordarea îi întăreşte şi-i echilibrează. Locuia într-un soi de cameră obscură în care lumina adevărată a lucrurilor se preschimba în contraste ciudate, şi trăia în mijlocul unor reverii bizare, unde tovărăşia acestor oameni înarmaţi avea să producă oarecare tulburare. Şi iată-l silit, în tot timpul execuţiei acestor douăzeci şi trei de portrete, să se ocupe mult de ceilalţi, puţin de el însuşi, nici al celorlalţi pe de-a-ntregul, nici al său pe de-a-ntregul, chinuit de un demon care nu-l slăbea de loc, acaparat de nişte oameni care-i pozau şi nu înţelegeau să fie trataţi ca nişte ficţiuni. Pentru cel care cunoştea deprinderile tenebroase şi fantaste ale unui astfel de spirit, nu acesta era mijlocul potrivit pentru a-l da în vileag pe acel Rembrandt inspirat din momentele sale bune. Oriunde Rembrandt uită de sine, vreau să spun în compoziţiile sale, ori de cîte ori nu se pune în tablou pe el însuşi şi pe de-a-ntregul, opera e incompletă şi, admiţînd că ar fi extraordinară, putem afirma *a priori* că-i defectuoasă. Această natură complicată are două feţe foarte deosebite, una interioară, cealaltă exterioară, care-i rareori cea mai frumoasă.

Erorile pe care sîntem ispitiţi să le săvîrşim judecîndu-l ţin de faptul că deseori ne înşelăm crezînd că privim faţa, cînd de fapt privim dosul.

Este aşadar *Rondul de noapte*, putea fi ultimul cuvînt al lui Rembrandt? Sau e numai expresia cea mai desăvîrşită

operei sale, o prejudecată mai puţin în opiniile curente, o superstiţie mai puţin în critică.

În ciuda aerelor sale răzvrătite, spiritul omenesc nu-i în fond decît un idolatru. Sceptic da, însă credul; cea mai imperioasă nevoie a sa e aceea de a crede, iar deprinderea sa înnăscută e aceea de a se supune. Îşi schimbă stăpînii, îşi schimbă idolii, natura lui supusă dăinuie de-a lungul tuturor acestor răsturnări. Nu-i place să fie înlănţuit şi se înlănţuie singur. Se îndoieşte, neagă, dar admiră, ceea ce constituie o formă a credinţei; şi de îndată ce admiră, obţii de la el cea mai deplină renunţare la facultăţile de examen independent pe care le apără cu atîta străşnicie. Există oare o singură convingere politică, religioasă, filozofică, pe care s-o fi respectat? Şi remarcaţi că în acelaşi timp, prin ocolişuri subtile în care am descoperi dedesubtul revoltelor nevoia vagă de-a adora şi sentimentul orgolios al măreţiei sale, el îşi creează lăturalnic, în lumea artei, un alt ideal şi alte rituri, nebănuind ce contradicţii riscă atunci cînd neagă adevărul pentru a îngenunchea în faţa frumosului. S-ar spune că nu vede prea bine identitatea desăvîrşită a unuia şi-a celuilalt. Ceea ce ţine de artă îi apare ca un domeniu al său unde raţiunea nu se teme de surprize, unde îşi poate da adeziunea fără constrîngere. Alege opere celebre, le consideră titlurile sale de noblеţe, se leagă de ele şi nu mai admite să i le tăgăduiască cineva.

Întotdeauna există ceva îndreptăţit în alegerile sale: nu totul, dar ceva. Răsfoind opera marilor artişti din ultimele trei secole, am putea întocmi o listă a acestor credulităţi stăruitoare. Fără să examinăm îndeaproape dacă preferinţele sale sînt totdeauna riguros exacte, am constata cel puţin că spiritul modern nu vădeşte o aversiune chiar atît de mare faţă de convenţional, şi am descoperi înclinarea lui secretă pentru dogme, observîndu-le pe toate cele cu care şi-a presărat în bine sau în rău istoria. Există, s-ar părea, dogme şi dogme. Sînt cele care stîrnesc iritare, sînt cele care plac şi măgulesc. Nu pierzi nimic crezînd în suveranitatea unei opere de artă care ştii că este produsul unei minţi omeneşti. Tot omul, cît de cît

fenomen natural, ori un adevărat miracol? Nimeni nu adînceşte toate aceste întrebări ce dau atît de mult de gîndit; lumea admiră, decretează genii, capodopere şi cu asta s-a spus totul. Nimeni nu se ocupă de naşterea inexplicabilă a unei opere picate din cer. Şi mulţumită acestei neatenţii ce va domni asupra lumii atîta vreme cît va dăinui şi lumea, acelaşi om care dispreţuieşte supranaturalul se va înclina în faţa supranaturalului părînd că nici nu bănuieşte una ca asta

Acestea sînt, cred eu, cauzele, puterea şi efectul superstiţiilor în materie de artă. S-ar putea cita exemple cu duiumul şi tabloul despre care vreau să vă vorbesc e poate cel mai vrednic de luare aminte şi cel mai strălucit dintre toate. Încep să simt că-mi trebuie oarecare tărie pentru a vă trezi îndoielile, ceea ce voi adăuga va fi probabil şi mai îndrăzneţ.

XIII. RONDUL DE NOAPTE

Se ştie cum e aşezat *Rondul de noapte*, faţă-n faţă cu *Banchetul archebuzierilor* lui Van der Helst, şi, în ciuda celor spuse în această privinţă, cele două tablouri nu pierd nimic de pe urma acestei confruntări. Se opun unul altuia precum ziua şi noaptea, precum o transfigurare a lucrurilor şi imitaţia lor literară, niţel vulgară şi savantă. Admiteţi că sînt tot atît de desăvîrşite pe cît de faimoase şi veţi avea sub ochi o antiteză unică, ceea ce numeşte La Bruyère «opoziţia a două adevăruri care se luminează unul pe celălalt».N-am să vă vorbesc despre Van der Helst nici azi, nici altădată probabil. E un pictor admirabil, pentru care putem invidia Olanda, căci, în anumite zile de penurie, el ar fi adus mari servicii Franţei ca portretist şi mai cu seamă ca pictor de solemnităţi; dar, în materie de artă imitativă şi pur sociabilă, Olanda are pictori mult mai buni. Şi, după ce ai apucat să vezi tablourile lui Frans Hals de la Haarlem, poţi fără grijă să-i întorci spatele lui Van der Helst, pentru a nu te mai ocupa decît de Rembrandt.

Nimeni n-o să se mire cînd am să spun că *Rondul de noapte* n-are nimic atrăgător, fapt nemaiîntîlnit printre operele frumoase de artă pitorească [63]. El uimeşte, descumpăneşte, se impune, dar e cu desăvîrşire lipsit de acel

luptă. Aceasta se datorează unor cauze diferite, şi unele dintre ele n-au nimic de a face cu tabloul, — luminii, care-i îngrozitoare; ramei de lemn întunecat în care pictura se îneacă pur şi simplu, care nu-i determină nici valorile mijlocii, nici gama bronzată, nici vigoarea, făcînd-o să pară şi mai afumată decît este; în sfîrşit şi mai ales încăperii strîmte, ce nu îngăduie aşezarea pînzei la înălţimea dorită, şi în pofida celor mai elementare legi ale perspectivei, te sileşte să te uiţi la ea de la nivelul privirii, ţi-o vîră cum s-ar spune în ochi.

Ştiu, mulţi sînt de părere că, dimpotrivă, locul corespunde perfect cu cerinţele operei, şi că puterea de iluzionare obţinută prin această expunere susţine eforturile pictorului. E greu să afirmi o absurditate mai mare în cuvinte mai puţine. Nu cunosc decît un singur fel de-a aşeza bine un tablou, şi anume să-i determini spiritul, să-i cercetezi prin urmare nevoile şi să-l aşezi conform acestor nevoi. Cine spune o operă de artă, un tablou de Rembrandt mai ales, spune o operă nu mincinoasă, ci imaginată, care nu-i niciodată un adevăr exact, care nu-i deasemeni nici contrariul său, dar care este în orice caz separată de realităţile vieţii exterioare prin aproximaţiile profund calculate ale verosimilului. Personajele care se mişcă în această atmosferă specială, în mare parte fictivă, şi pe care pictorul le-a aşezat în acea perspectivă depărtată specifică invenţiilor spiritului, n-ar putea ieşi dintr-însa, admiţînd că cine ştie ce indiscretă combinaţie teoretică a privirii le-ar deplasa, decît riscînd să nu mai fie nici aşa cum le-a făcut pictorul, nici aşa cum greşit am dori să devină. Între noi şi ele există o rampă, cum se spune în terminologia optică şi a convenţiilor teatrale. Aici, această rampă e oricum mult prea îngustă. Examinînd *Rondul de noapte*, veţi observa că, datorită unei puneri în pagină cam riscate, primele două figuri din tablou, aşezate foarte aproape de ramă, abia dacă au distanţa pe care ar impune-o necesităţile clarobscurului şi cerinţele unui efect bine calculat[64]. Ar însemna deci să cunoaştem prea puţin spiritul lui Rembrandt, caracterul operei sale, ţelurile şi incertitudinile sale, instabilitatea anumitor

Ştiţi probabil că *Rondul de noapte* trece, pe bună dreptate sau nu, drept o operă aproape de neînţeles, şi acesta-i unul din motivele pe care se întemeiază marea sa faimă. Poate că n-ar fi stîrnit atîta zarvă în lume dacă de două secole încoace n-ar fi stăruit obiceiul de-a i se căuta semnificaţia în loc să i se examineze meritele, şi n-ar fi existat mania de a-l considera drept un tablou mai presus de orice enigmatic.

Considerînd subiectul în sens literal, ceea ce ştim despre el mi se pare destul. Ştim întîi şi-ntîi numele şi calitatea personajelor, datorită pictorului care le-a înscris grijuliu pe un cartuş, în fundul tabloului, şi asta dovedeşte, admiţînd că fantazia lui a transfigurat o mulţime de lucruri, că cel puţin materia primă aparţinea unor obiceiuri de viaţă locală. Nu ştim, e adevărat, în ce scop au ieşit toţi aceşti oameni înarmaţi, dacă se duc la tir, la vreo paradă sau aiurea; dar, cum aici nu poate fi vorba de cine ştie ce mistere, ajung să mă conving că de vreme ce însuşi Rembrandt a neglijat să fie mai explicit, înseamnă că n-a ţinut sau n-a ştiut să fie, şi iată deci un lanţ întreg de ipoteze ce s-ar explica foarte simplu printr-un soi de neputinţă, sau nişte reţineri voite. Cît priveşte problema orei, cea mai controversată, şi singura deasemeni care putea fi rezolvată încă din prima zi, pentru stabilirea ei nu era nevoie să se descopere faptul că mîna întinsă a căpitanului îşi proiectează umbra pe-o pulpană de haină. Era destul să ne amintim că Rembrandt n-a tratat niciodată lumina altcum, că obscuritatea nocturnă e un obicei de-al său, că umbra e forma obişnuită a poeticei sale, mijlocul său firesc de expresie dramatică, şi că, în portrete, în interioare, în legende, în anecdote, în peisaje în acvaforte ca şi-n pictură, el a făcut în mod obişnuit ziua cu ajutorul nopţii.

Poate că raţionînd astfel prin analogie, şi folosind cîteva inducţii de pur bun simţ, am ajunge să mai eliminăm vreo cîteva îndoieli şi n-ar mai rămîne în cele din urmă, ca obscurităţi iremediabile, decît nedumeririle unui spirit chinuit în faţa imposibilului şi aproximaţiile unui subiect ce amesteca, după cum pare că trebuie să fi fost, realităţi

mai desăvîrşită expresie a manierei sale, e cazul să examinăm foarte de aproape şi în toate temeiurile sale o opinie atît de universal acreditată. Aşa stînd lucrurile, îmi va fi cu neputinţă, vă avertizez, să ocolesc controversele tehnice pe care le va impune discuţia. Vă cer dinainte iertare pentru formulările cam pedante pe care am şi început să le simt sub condei. Voi încerca să fiu clar; nu garantez că voi fi atît de concis pe cît ar trebui şi că nu voi scandaliza la început anumite spirite fanatizate. Compoziţia nu constituie, toată lumea e de acord în această privinţă, meritul principal al tabloului. Subiectul nu fusese ales de pictor, şi, de la bun început, felul în care înţelegea pictorul să-l trateze nu-i îngăduia să fie nici foarte spontan, nici foarte lucid. Din această cauză scena e confuză, acţiunea aproape nulă, interesul ca atare foarte divizat. Un viciu inerent al ideii iniţiale, un fel de nehotărîre în modul de-a o concepe, de-a o distribui şi de-a o reprezenta se vădeşte din capul locului. Cîţiva bărbaţi în mers, alţii care stau pe loc, unul amorsînd o muschetă, altul încărcînd-o pe a sa, un altul trăgînd un foc, un toboşar care pozează pentru cap în timp ce bate toba, un stegar cam teatral, în sfîrşit o mulţime de figuri încremenite în imobilitatea specifică portretelor, iată, dacă nu mă înşel, singurele trăsături pitoreşti ale tabloului în ceea ce priveşte mişcarea.

Numai atît e oare destul pentru a-i da semnificaţia fizionomică, anecdotică şi locală, la care ne aşteptam din partea lui Rembrandt pictînd locuri, lucruri şi oameni din vremea sa? Puteţi fi siguri că Van der Helst, dacă în loc să-i picteze aşezaţi pe archebuzierii săi i-ar fi pus să se mişte îndeplinind o acţiune oarecare, ne-ar fi dat indicaţiile cele mai exacte, dacă nu şi cele mai pătrunzătoare privind felul lor de-a fi. Cît despre Frans Hals, vă închipuiţi cu cîtă claritate, ordine şi naturaleţe ar fi compus scena şi cît ar fi fost de savuros, de însufleţit, de ingenios, de bogat şi măreţ. Subiectul conceput de Rembrandt este aşadar foarte comun, şi voi îndrăzni să spun că majoritatea contemporanilor săi l-ar fi judecat sărac în resurse,.unii pentru că linia sa abstractă e nesigură,

satisfaca mulţumitor intenţia lui căci intenţia lui era aceea de a nu semăna de loc nici cu Frans Hals, nici cu Grebber, nici cu Ravesteyn, nici cu Van der Helst, nici cu oricare altul.

Aşadar nici un fel de adevăr, şi puţine invenţii pitoreşti în aşezarea generală. Dar cum stau lucrurile cu figurile luate individual? Nu văd nici una singură care să poată fi semnalată ca o bucată mai deosebită.

Ceea ce sare în ochi e faptul că între ele există disproporţii care nu se motivează cîtuşi de puţin, iar în fiecare luată în parte unele insuficienţe şi cum s-ar spune o dificultate de a le caracteriza ce nu se justifică cîtuşi de puţin. Căpitanul e prea înalt, locotenentul prea scund, şi nu numai alături de *Căpitanul Kock*, a cărui statură îl striveşte, dar şi alături de figurile secundare, a căror lungime sau lăţime îi dau acestui bărbat cam prizărit înfăţişarea unui copilandru care s-a grăbit să-şi lase mustăţi. Dacă ar fi să-i considerăm pe amîndoi drept portrete, atunci e vorba de nişte portrete cam nereuşite, de-o asemănare îndoielnică, cu o fizionomie ingrată, lucru surprinzător din partea unui portretist care arătase ce poate în 1642, şi-l scuză oarecum pe *Căpitanul Kock* pentru faptul că s-a adresat mai tîrziu infailibilului Van der Helst. Guardul care-şi încarcă muscheta e mai bine observat? Şi ce părere aveţi despre muschetarul din dreapta şi despre toboşar? S-ar zice că în toate aceste portrete mîinile lipsesc într-atît sînt de vag schiţate şi atît de nesemnificative în acţiunea lor. De aceea ţin destul de stîngaci tot ce trebuie să ţină ; muschete, halebarde, beţe de tobă, bastoane, prăjina banierei, iar gestul unui braţ e avortat atunci cînd mîna care trebuie să acţioneze nu-l îndeplineşte pînă la capăt, desluşit, convingător, fie cu energie fie cu precizie, fie cu un rost oarecare. N-am să vorbesc despre picioare, majoritatea ascunse în umbră. Într-adevăr, necesităţile sistemului anvelopant* adoptat de Rembrandt cum şi preconcepţia imperioasă a metodei sale fac ca unul şi acelaşi nour obscur să inunde baza tabloului, iar formele plutesc într-însul, în detrimentul punctelor de sprijin.

găcie, pălăriile sînt bizare şi aşezate fără graţie. Eşarfele sînt la locul lor şi totuşi înnodate cu oarecare stîngăcie. Nimic din ceea ce reprezintă eleganţa firească, dezinvoltura unică, neglijeul surprins şi reprodus aidoma al gătelilor cu care Frans Hals ştie să-şi îmbrace toate personajele indiferent de vîrsta, statura, corpolenţa şi desigur rangul lor. În această privinţă ca şi-n multe altele nu eşti prea dumirit şi te întrebi dacă nu-i vorba de o fantazie laborioasă, parcă dorinţa de-a fi ciudat cu orice preţ care nu-i de loc plăcută la vedere şi nici nu produce vreun efect.

Cîteva capete sînt foarte frumoase, le-am semnalat pe cele care nu sînt. Cele mai reuşite, singurele în care poţi recunoaşte mîna maestrului şi sentimentul unui maestru, sînt cele care, din adîncurile pînzei, te săgetează cu ochii lor tulburi şi cu scînteia fină a privirii lor mobile; nu trebuie să le analizaţi cu prea multă severitate construcţia, nici planurile, nici structura osoasă; obişnuiţi-vă cu paloarea cenuşie a tenului lor, interogaţi-le de departe, aşa cum şi ele vă privesc de la marea lor depărtare, iar dacă vreţi să aflaţi cum trăiesc, priviţi-le aşa cum vrea Rembrandt să fie privite efigiile sale omeneşti, cu luare aminte, îndelung, doar buzele şi ochii.

Mai rămîne o figură episodică ce-a dejucat pînă acum toate presupunerile, căci trăsăturile sale, veşmintele, strălucirea sa bizară precum şi prezenţa neobişnuită par să întruchipeze magia, înţelesul romantic, sau dacă vreţi, non-sensurile tabloului; mă refer la personajul acela mic de stat, cu o înfăţişare de vrăjitoare, copilărească şi bătrînicioasă, cu părul vîlvoi şi diademă de perle, care se strecoară nu se ştie cu ce scop printre picioarele guarzilor, şi care, amănunt tot atît de inexplicabil, poartă agăţat la cingătoare un cocoş alb ce-ar putea trece la nevoie drept o pungă.

Indiferent de motivul pentru care se amestecă în cortegiu, această figurină pare lipsită de orice înţeles omenesc. Este incoloră, aproape informă. Vîrsta sa e îndoielnică deoarece trăsăturile sale sînt vagi. Nu-i mai mare decît o păpuşă şi umblă cu paşi de automat. Are înfăţişarea

conturele subtile ce servesc drept înveliş existenţei sale imateriale. Ajungi să nu mai vezi într-însa decît un fel de fosforescenţă extraordinar de bizară, ce n-are nimic cu lumina firească a lucrurilor, nici cu strălucirea obişnuită a unei palete bine pusă la punct, şi care adaugă o vrajă în plus ciudăţeniilor intime ale fizionomiei sale. Notaţi că în locul pe care-l ocupă, unul din ungherele întunecoase ale pînzei, ceva mai jos, în planul secund, între un bărbat în roşu închis şi căpitanul îmbrăcat în negru, lumina ei excentrică e cu atît mai intensă cu cît contrastul cu tot ce-o învecinează e mai neaşteptat, şi că, fără anumite precauţiuni excepţionale, explozia acestei lumini accidentale ar fi fost de ajuns pentru a dezorganiza întregul tablou.

Ce rost are această mică făptură imaginară sau reală care totuşi nu-i decît o figurantă şi care şi-a însuşit, cum s-ar spune, primul rol? Nu-mi asum răspunderea de-a vă explica. S-au întrebat şi alţii mai iscusiţi decît mine cine-i personajul, ce caută acolo, şi n-au fost în stare să imagineze nimic care să-i fi mulţumit.

Un singur lucru mă uimeşte, şi anume faptul că se recurge la argumente atunci cînd e vorba de Rembrandt, ca şi cum el însuşi ar fi fost un om care să raţioneze. Ne extaziem descoperind noutatea, originalitatea, lipsa totală de reguli, zborul liber al unei inspiraţii absolut personale ce exprimă, cum foarte bine s-a spus, marele farmec al acestei opere aventuroase; şi tocmai partea cea mai izbutită a acestor năluciri cam stranii este supusă unui examen bazat pe logică şi raţiune pură. Dar dacă, la toate aceste întrebări cam deşarte cu privire la cauza atîtor lucruri ce n-au probabil nici o cauză, însuşi Rembrandt ar răspunde după cum urmează: «Acest copil e un capriciu cu nimic mai puţin bizar şi tot atît de plauzibil ca multe altele din opera mea gravată sau pictată. L-am pus acolo ca pe-o dungă de lumină îngustă între două mase mari de umbră, pentru că tocmai micimea ei o făcea mai vibrantă şi mi se părea necesar să trezesc cu o străfulgerare unul din ungherele întunecoase ale tabloului meu. Îmbrăcămintea sa e de altfel costumul

strălucirea ei incoloră şi calitatea ei supranaturală, pe care o pun de obicei în personajele mele atunci cînd le luminez ceva mai intens».

Nu credeţi că un astfel de răspuns i-ar putea satisface chiar şi pe cei mai greu de mulţumit şi că-n definitiv, drepturile regizorului fiind rezervate, el n-ar mai trebui să ne dea socoteală decît într-o singură privinţă: modul în care a tratat tabloul?

Ştim cum stau lucrurile în ceea ce priveşte efectul stîrnit de *Rondul de noapte* la apariţia sa din 1642. Această memorabilă tentativă n-a fost nici înţeleasă, nici gustată. Ea a adăugat multă zarvă la gloria lui Rembrandt, l-a înălţat în ochii admiratorilor săi credincioşi, l-a compromis în ochii celor care nu-l urmaseră decît cu oarecare eforturi şi-l aşteptau la acest pas hotărîtor. Ea a făcut dintr-însul un pictor mai straniu, un maestru mai puţin sigur. A dezlănţuit pasiuni, i-a divizat pe oamenii de gust în conformitate cu temperamentul lor înflăcărat sau cu raţiunea lor rigidă. Pe scurt, a fost considerată drept o aventură absolut nouă, dar deşănţată, care i-a adus aplauze, destule dezaprobări publice, neîmpăcînd în fond pe nimeni. Dacă cunoaşteţi verdictele exprimate în această privinţă de contemporanii lui Rembrandt, de prietenii, de elevii săi, trebuie să admiteţi că de două secole încoace, părerile nu s-au schimbat simţitor, şi noi înşine, cu mici excepţii, repetăm lucruri pe care acest mare temerar le putuse auzi pe vremea cînd trăia. Singurele puncte asupra cărora opinia era unanimă, mai ales în zilele noastre, privesc culoarea tabloului socotită *uluitoare*, *orbitoare*, *neasemuită* (şi veţi recunoaşte că astfel de vorbe ar putea mai degrabă umbri elogiul), şi execuţia pe care toţi o găsesc magistrală. Aici problema devine foarte spinoasă. Cu orice risc, trebuie să părăsim căile bătute, să ne înfundăm în hăţişuri şi să discutăm probleme de meserie.

Dacă Rembrandt n-ar fi colorist din nici un punct de vedere niciodată nu s-ar fi comis greşeala de a-l lua drept colorist, şi, oricum, nimic n-ar fi fost mai uşor decît să arătăm din ce motive nu este; dar e evident

deosebi de marii coloriști cunoscuți ca atare și de-a stabili în ce constă originalitatea profundă și exclusivă a noțiunilor sale în materie de culoare.

Se spune că Veronese, Correggio, Tițian, Giorgione, Rubens, Velasquez, Franz Hals și Van Dyck sînt coloriști, pentru că percep culoarea în natură mai delicat decît formele, și prin urmare, colorează mai desăvîrșit decît desenează. A colora bine înseamnă, după exemplul lor, a prinde cu finețe sau bogăție nuanțele, a le alege bine pe paletă și a le juxtapune fericit pe tablou. O parte a acestei arte complicate e reglată în principiu de cîteva legi, destul de precise din fizică, dar cea mai mare libertate e acordată aptitudinilor, deprinderilor, instinctelor, toanelor, sensibilităților neașteptate ale fiecărui artist. Ar fi multe de spus în această privință, întrucît culoarea este un lucru despre care persoanele străine de arta noastră vorbesc cu destulă plăcere fără s-o înțeleagă bine, și asupra căreia, după cîte știu, oamenii de meserie nu și-au spus niciodată cuvîntul.

Redusă la elementele sale cele mai simple, chestiunea se poate formula astfel: alegerea unor culori frumoase în sine și-n al doilea rînd combinarea lor în relații frumoase, savante și juste. Voi adăuga că culorile pot fi profunde sau superficiale, bogate în pigment sau neutre, adică mai surde, mai *directe*, adică mai apropiate de *culoarea de bază*, sau nuanțate și *rupte* cum se spune în limbaj tehnic, în sfîrșit de valori diverse (și v-am spus altundeva ce se înțelege printr-asta), — toate acestea fiind în funcție de temperament, de preferință și deasemeni de necesitate. Astfel, Rubens, a cărui paletă era foarte restrînsă, în ce privește numărul culorilor, dar foarte bogată în *culori de bază*, și care parcurge cea mai întinsă claviatură, de la albul pur la negrul pur, știe să se limiteze atunci cînd e cazul,și să rupă culoarea de îndată ce are nevoie să-i pună o surdină. Veronese, care procedează cu totul altfel, se supune, ca și Rubens, necesităților determinate de împrejurări; nimic mai viu decît anumite plafoane ale *palatului ducal*, nimic mai sobru în atitudinea sa generală decît *Cina la Simion*, de la Luvru. Trebuie

simte cu dibăcie nuanţele şi felul cum trebuie dozate. Acelaşi om, cînd îi convine, ştie să-şi extindă resursele ori să le reducă. Ziua cînd Rubens a pictat *Comuniunea Sfîntului Francisc din Assisi* folosind toate dozele de bistru a fost, dacă e să ne mărginim doar la peripeţiile paletei sale, una dintre cele mai inspirate din viaţa lui. În sfîrşit — şi aceasta-i o trăsătură ce trebuie bine reţinută de definiţia noastră mai mult decît sumară, — un colorist propriu-zis este un pictor care ştie să păstreze în culorile gamei sale, oricare ar fi ea, bogată sau nu, ruptă sau nu, complicată sau redusă, principiul lor, proprietatea lor, rezonanţa şi exactitatea lor, şi asta pretutindeni şi-ntotdeauna, în umbră, în demi-tentă, pînă şi în lumina cea mai crudă. Prin aceasta mai ales se deosebesc între ele şcolile şi oamenii. Luaţi un pictor anonim, analizaţi calitatea tonului local, felul în care se modifică el în lumină, dacă rezistă la demi-tentă, dacă rezistă la umbra cea mai intensă, şi veţi putea spune cu certitudine dacă pictura lui este sau nu opera unui colorist, cărei epoci, cărei ţări, cărei şcoli îi aparţine.

Există în această privinţă în limbajul tehnic o formulă uzuală ce merită să fie citată. Ori de cîte ori o culoare suportă toate modificările luminii şi ale umbrei fără să piardă ceva din calităţile sale constructive, se spune că umbra şi lumina aparţin *aceleiaşi familii;* ceea ce înseamnă că şi una şi alta trebuie să păstreze, orice s-ar întîmpla, o înrudire cît mai uşor de sesizat cu tonul local. Modurile de înţelegere a culorii sînt foarte diverse. De la Rubens la Giorgione, şi de la Velasquez la Veronese, există varietăţi ce dovedesc nesfîrşita elasticitate a artei de a picta precum şi uluitoarea libertate de mişcare prin care geniul îşi poate schimba feţele fără să-şi schimbe ţelul; dar există o lege comună tuturora şi numai de ei respectată, şi la Veneţia, şi la Parma, şi la Madrid, şi la Anvers, şi la Haarlem: e vorba tocmai de înrudirea dintre umbră şi lumină şi de identitatea tonului local prin toate incidentele luminii.

Oare aşa procedează Rembrandt? E suficient să aruncăm o privire asupra *Rondului de noapte*, ca să ne dăm seama

roşii, vinoase ori pale, fără să aibă totuşi paloarea adevărată pe care o dă Velasquez chipurilor sale, ori nuanţele acelea sîngerii, gălbui, cenuşii sau purpurii pe care Frans Hals le opune cu atîta finețe cînd vrea să specifice temperamentul personajelor sale. În veşminte, pălării, în componentele atît de variate ale gătelilor, culoarea nu-i mai exactă şi nici mai expresivă decît, aşa cum am spus-o, forma însăşi. Cînd apare un roşu, e vorba de un roşu destul de puţin delicat prin natura sa şi exprimînd fără osebire mătasea, postavul, satinul. Guardul care-şi încarcă muscheta e îmbrăcat în roşu din cap pînă-n picioare, de la pălărie pînă la încălţări.

Observaţi oare pe undeva cum că Rembrandt s-ar fi preocupat o clipă măcar de particularităţile fizionomice ale acestui roşu, de natura sa, de substanţa sa, adică de ceea ce nu i-ar fi scăpat nici unui adevărat colorist? Se spune că acest roşu este de-o admirabilă consecvenţă atît în umbra cît şi-n lumina sa: de fapt, nu cred că cineva deprins cît de cît cu mînuirea unui ton poate fi de aceeaşi părere, şi nu-mi închipui că Velasquez, Tiţian, Giorgione, ca să nu spun Rubens, ar fi admis compoziţia lui iniţială şi felul în care a fost folosit. Desfid pe oricine să-mi spună cum e îmbrăcat locotenentul şi care-i culoarea hainei sale. O fi alb nuanţat cu galben? O fi galben decolorat pînă la alb? Adevărul este că acest personaj trebuind să exprime lumina centrală a tabloului, Rembrandt l-a înveşmîntat cu lumină, foarte savant în ce priveşte strălucirea sa, foarte neglijent în ce priveşte culoarea.

Or, şi aici Rembrandt începe să se trădeze pentru un colorist, lumină abstractă nu există. Lumina în sine nu-i nimic: ea este rezultatul unor culori diferit luminate şi diferit strălucitoare, conform cu natura razei pe care o răsfrîng sau o absorb. Cutare tentă foarte închisă poate fi extraordinar de luminoasă; dimpotrivă alta, foarte deschisă, poate să nu fie de loc. Asta o ştie orice şcolar. La colorişti, lumina depinde prin urmare în mod exclusiv de alegerea culorilor folosite ca s-o redea şi se leagă atît de strîns de ton, încît pe drept cuvînt putem spune că în cazul lor lumina şi culoarea sînt contopite. În *Rondul de noapte*,

fotografie, dau ideea exactă a tabloului în aceste ample porniri spre efect, iar o imagine urmînd doar degradeul de la deschis la închis nu-i distruge cu nimic arabescul. Iată, dacă voi fi bine înţeles, lucruri ce demonstrează în mod evident că toate combinaţiile coloritului în înţelesul lui obişnuit nu-i sînt de loc proprii lui Rembrandt, şi că în continuare trebuie să căutăm aiurea secretul adevăratei sale forţe şi expresia familiară a geniului său. În toate privinţele, Rembrandt este un spirit care abstractizează şi pe care nu izbutim să-l definim decît prin eliminări. După ce voi fi spus cu certitudine tot ce nu este, voi ajunge poate să determin foarte exact ceea ce este de fapt.

Este el un mare practician? Fără îndoială. Este *Rondul de noapte* în opera lui şi în raport cu el însuşi, cum şi atunci cînd o compari cu operele de mare măiestrie ale marilor virtuoşi, o reuşită în ce priveşte execuţia? Nu cred: altă neînţelegere pe care-i bine s-o spulberăm.

Lucrul mîinii, am spus-o cînd am vorbit despre Rubens, nu-i decît expresia conformă, adecvată, a senzaţiilor ochiului şi-a calculelor spiritului. Ce reprezintă în sine o frază bine ticluită, un cuvînt bine ales, dacă nu mărturia instantanee a ceea ce a vrut să spună scriitorul şi-a intenţiei pe care a avut-o de a spune mai degrabă aşa decît altminteri? Ca atare, a picta bine în general înseamnă sau a desena bine, sau a colora bine şi modul în care mîna acţionează nu mai este decît enunţarea definitivă a intenţiilor pictorului. Dacă vom examina executanţii siguri pe ei, vom vedea cît de supusă e mîna, întotdeauna gata să spună bine la dictarea spiritului, şi cîte nuanţe de sensibilitate, de pasiune, de fineţe, de spirit, de profunzime trec prin buricele degetelor lor, fie că aceste degete sînt înarmate cu o daltă, cu un penel sau cu un ac de gravat. Fiecare artist are aşadar maniera sa de a picta aşa cum are incizia sa, o amprentă specifică, iar Rembrandt, ca şi oricare altul, nu face excepţie la această lege elementară. El execută în maniera sa, execută excepţional de bine; am putea spune că execută ca nimeni altul, pentru că nu simte, nu vede şi nu vrea ca nimeni

sclipiri pe un fond mat, în forma lor, în atitudinea trupului, fizionomia omenească a unui veşmînt bine croit, boţit într-un gest sau mototolit de prea multă purtare? Ştie, prin cîteva tuşe sumare, şi proporţionîndu-şi osteneala cu valoarea lucrurilor, să indice o dantelă, să sugereze aurării, broderii bogate?

Există în *Rondul de noapte* şi săbii, şi muschete, şi suliţe, şi căşti sclipitoare, şi grumăjere damaschinate, şi cizme cu tureatcă răsfrîntă în chip de pîlnie, şi pantofi cu fundă, o halebardă cu flamura ei de mătase albastră, o tobă, lăncii. Închipuiţi-vă cu cîtă uşurinţă, cu cîtă naturaleţe şi promptitudine în a sugera lucrurile fără să insiste asupra lor, ar fi indicat sumar şi executat cu un superb brio toate aceste accesorii Rubens, Veronese, Van Dyck, Tiţian însuşi, Frans Hals în sfîrşit, acest meşteşugar de-o inteligenţă fără pereche. Sincer vorbind, găsiţi oare că Rembrandt, în *Rondul de noapte*, excelează tratîndu-le astfel? Priviţi, rogu-vă, căci în această discuţie meticuloasă e nevoie de dovezi, halebarda pe care o ţine la capătul braţului său ţeapăn micul locotenent Ruijtenberg; uitaţi-vă la fierul ei văzut în racursiu, uitaţi-vă mai ales la mătasea ce atîrnă, şi spuneţi-mi dacă unui executant de valoarea lui Rembrandt îi este îngăduit să exprime atît de penibil un obiect ce trebuia să se nască de la sine sub pensula sa. Priviţi mult lăudatele mîneci despicate, manşetele, mănuşile; examinaţi mîinile. Cercetaţi bine cum, în neglijenţa lor afectată sau nu, forma e accentuată, racursiurile ies în evidenţă. Tuşa e împăstrată, greoaie, aproape stîngace şi nesigură. Pe drept cuvînt, s-ar spune că merge pe alături şi că, pusă de-a curmezişul cînd ar trebui pusă pe lung, pusa în aplat cînd oricare în locul său ar fi aplicat-o circular ea tulbură forma în loc s-o determine.

Pretutindeni accente*, adică nişte accente hotărîtoare fără necesitate, nici prea multă exactitate, nici cu un real apropo. Împăstări care încarcă peste măsură, rugozităţi pe care nimic nu le justifică, fără decît nevoia de-a da consistenţă luminilor şi obligaţia impusă de metoda sa nouă de-a opera mai degrabă pe nişte ţesături zgrun-

toate zonele reliefate, o mînă convulsivă, greutatea de-a găsi cuvîntul potrivit, o violență de termeni, o dezordine în execuție ce nu se potrivește cu puțina realitate obținută și cu imobilitatea cam lipsită de viață a rezultatului.

Să nu mă credeți pe cuvînt. Duceți-vă să vedeți aiurea exemple bune și frumoase, la pictorii cei mai serioși ca și la cei mai inteligenți; adresați-vă pe rînd mîinilor expeditive, mîinilor aplicate; uitați-vă la operele lor împlinite, la schițele lor; reîntoarceți-vă apoi la *Rondul de noapte* și comparați. Spun și mai mult: adresați-vă chiar lui Rembrandt cînd se simte mai la largul său, liber cu ideile sale, liber cu meșteșugul său, cînd imaginează, cînd e emoționat, nervos fără prea multă exasperare, și cînd, stăpîn pe subiect, pe sentiment și pe limbajul său, devine desăvîrșit, adică de-o abilitate și de-o profunzime admirabile, ceea ce prețuiește mult mai mult decît simpla îndemînare. Sînt cazuri cînd practica lui Rembrandt o egalează pe a celor mai buni maeștri și se păstrează la înălțimea celor mai frumoase calități ale sale. Bunăoară atunci cînd e supusă întîmplător unor obligații de-a fi perfect firească, sau cînd este însuflețită de interesul pentru un subiect imaginar. Exceptînd aceste cazuri, așa cum se întîmplă cu *Rondul de noapte*, aveți de a face doar cu un Rembrandt mixt, altfel spus cu ambiguitățile spiritului său și îndemînările înșelătoare ale mîinii sale.

În sfîrșit, ajung la interesul incontestabil al tabloului, la marele efort făcut de Rembrandt într-o direcție nouă; vreau să vorbesc despre aplicarea pe scară mare a unei maniere de-a vedea care-i este proprie și a fost denumită *clarobscur*.

Aici nu-i cu putință nici un fel de eroare. Ceea ce i se atribuie îi aparține cu adevărat. Clarobscurul este, fără doar și poate, forma înnăscută și necesară a impresiilor și ideilor sale. L-au folosit și alții; nimeni nu l-a folosit atît de susținut, atît de ingenios ca dînsul. Aceasta-i forma prin excelență misterioasă, cea mai învăluită, cea mai eliptică, cea mai bogată în subînțelesuri și-n surprize

emoţie, de incert, de nedefinit şi de infinit, de vis şi de ideal. Iată motivul pentru care clarobscurul constituie, cum şi trebuia de altfel, atmosfera poetică şi firească în care a vieţuit neîntrerupt geniul lui Rembrandt. Aşadar, în legătură cu această formă obişnuită a gîndirii sale am putea să-l studiem pe Rembrandt în structura lui cea mai intimă şi mai adevărată. Şi dacă, în loc să ating doar în treacăt acest subiect atît de vast, l-aş cerceta în profunzime, aţi vedea iscîndu-se de la sine din pîclele clarobscurului toată fiinţa lui psihologică; dar n-am să spun decît ceea ce trebuie spus, sperînd că nu voi umbri cu nimic imaginea adevărată a lui Rembrandt.

Într-un limbaj foarte obişnuit şi într-o formă de manifestare comună tuturor şcolilor, clarobscurul este arta de-a reprezenta atmosfera vizibilă şi de-a picta un obiect învăluit de aer. Scopul său este acela de-a crea toate accidentele pitoreşti ale umbrei, ale demi-tentei şi ale luminii, ale reliefului şi ale distanţei, şi de a da ca atare mai multă varietate, unitate de efect, fantazie şi adevăr relativ, fie formelor, fie culorilor. Contrariul reprezintă o accepţiune mai naivă şi mai abstractă, în virtutea căreia lucrurile sînt înfăţişate aşa cum sînt, văzute de aproape, aerul fiind suprimat şi, ca atare, fără altă perspectivă decît cea lineară, rezultînd din micşorarea obiectelor şi raportarea lor la orizont. Cine spune perspectivă aeriană presupune deja un pic de clarobscur.

Pictura chinezească îl ignoră. Pictura gotică şi mistică s-a lipsit de el, dovadă Van Eyck şi toţi primitivii, fie flamanzi fie italieni. Mai trebuie să adăugăm oare că, fără a contrazice spiritul frescei, clarobscurul nu-i totuşi indispensabil trebuinţelor sale? La Florenţa, începe tîrziu, ca peste tot unde linia se bucură de întîietate faţă de culoare. La Veneţia, nu apare decît o dată cu Bellini. Întrucît corespunde unor modalităţi de simţire cu totul personale, în şcoli şi paralel cu progresul lor, el nu urmează întotdeauna un drum cronologic şi foarte uniform. Astfel în Flandra, după ce l-am presimţit la Memling, constatăm că dispare timp de-o jumătate de secol. Foarte puţini flamanzi reîntorşi din Italia îl

profunzimea sentimentului său nişte elemente de expresie mai rare, precum şi mijlocul de a reprezenta misterul lucrurilor printr-un mister. Leonardo, cu care Rembrandt a fost comparat, nu fără oarecare îndreptăţire, dat fiind zbuciumul pricinuit amîndorura de nevoia de a formula înţelesul ideal al lucrurilor, Leonardo e într-adevăr, în plină epocă arhaică, unul dintre cei mai neaşteptaţi reprezentanţi ai clarobscurului. Depănînd firul timpului, în Flandra, de la Otho Voenius ajungem la Rubens. Şi faptul că Rubens e un foarte mare pictor al clarobscurului, deşi foloseşte de obicei mai mult clarul decît obscurul, nu înseamnă cîtuşi de puţin că Rembrandt n-ar fi expresia lui definitivă şi absolută, dintr-o sumedenie de motive, şi nu numai pentru că prefera să folosească mai mult obscurul decît clarul. După el, toată şcoala olandeză de la începutul secolului al şaptesprezecelea şi pînă-n toiul celui de al optsprezecelea, frumoasa şi rodnica şcoală a demi-tentelor şi-a luminilor slabe, nu se mişcă decît în acest element comun tuturor şi nu oferă un ansamblu atît de bogat şi-atît de divers decît pentru faptul că acceptînd această modalitate a ştiut s-o treacă prin cele mai subtile metamorfoze. Oricare altul în afara lui Rembrandt, în şcoala olandeză, ne-ar putea face să uităm uneori că ascultă de legile fixe ale clarobscurului; cu Rembrandt această uitare nu-i cu putinţă: el i-a redactat, coordonat, promulgat cum s-ar spune codul, şi dacă am putea crede în existenţa unor doctrine în acest moment al carierei sale, cînd acţiunea lui este determinată mult mai mult de instinct decît de meditaţie, interesul *Rondului de noapte* s-ar dubla, căci el ar dobîndi caracterul şi autoritatea unui manifest. Să învălui totul, să scalzi totul într-o baie de umbră, să afunzi acolo însăşi lumina, chiar de ar fi s-o scoţi apoi pentru ca s-o faci să pară mai depărtată, mai strălucitoare, să constrîngi undele obscure să se rotească în jurul centrelor luminate, să le nuanţezi, să le adînceşti, să le îngroşi, să faci totuşi obscuritatea străvezie, semiobscuritatea uşor de străpuns, să dai în sfîrşit chiar şi culorilor celor mai intense un fel de permeabilitate care

Ghicim consecinţele acestei maniere de a vedea, de a simţi şi de a reprezenta lucrurile din viaţa reală. Viaţa nu mai are aceeaşi aparenţă. Marginile se atenuează sau pier, culorile se volatilizează. Modelajul scapă din captivitatea unui contur rigid, devine mai nesigur în linia sa, mai unduios în suprafeţele sale, iar cînd e tratat de-o mînă savantă şi emoţionată, e mai viu şi mai real decît oricare altul, întrucît conţine nenumărate artificii prin care trăieşte o viaţă, cum s-ar spune dublă, aceea cu care-i înzestrat de la natură şi aceea cu care-l însufleţeşte o emoţie împărtăşită. În rezumat, există o manieră de-a adînci pînza, de a îndepărta, de a apropia, de a disimula, de a scoate în evidenţă şi de a îneca adevărul în imaginar, care înseamnă *arta* şi anume *arta clarobscurului.*

Dar dacă asemenea metodă îndreptăţeşte multe licenţe, înseamnă oare că le îngăduie pe toate? Nici o anumită exactitate relativă, nici adevărul formei, nici frumuseţea sa cînd năzuim la ea, nici permanenţa culorii nu vor avea de suferit de pe urma modificării multor principii în maniera de-a percepe obiectele şi de-a le transpune. Ba dimpotrivă, trebuie să spunem că dacă la marii italieni, Leonardo şi Tiţian de pildă, obiceiul de a introduce multe umbre şi puţină lumină exprima cel mai bine sentimentul pe care vroiau să-l reprezinte, această idee preconcepută nu păgubea nici pe departe frumuseţea coloritului, conturului şi execuţiei, ci parcă mai despovăra materia, parcă dădea limbajului o transparenţă şi mai încîntătoare. Limbajul nu pierdea nimic astfel, nici în puritate, nici în precizie; devenea într-o oarecare măsură mai rar, mai limpede, mai expresiv şi mai viguros. Rubens n-a făcut altceva decît să înfrumuseţeze şi să transforme într-o sumedenie de artificii ceea ce i se părea lui că înseamnă viaţa într-o accepţiune preferată. Iar dacă forma sa nu era mai pură, asta fără îndoială că nu din vina clarobscurului. Dimpotrivă, numai Dumnezeu ştie cîte servicii a adus această incomparabilă anvelopă desenului său. Ce-ar fi fără ea, şi ce nu devine datorită ei atunci cînd e bine inspirat? Omul care desenează, desenează şi mai bine cu ajutorul ei, iar cel care

devină cu totul altceva şi să rămînă în acelaşi timp la fel de adevărate. Dovadă lucrările savante ale şcolii din Amsterdam. La toţi pictorii olandezi, la toţi marii maeştri al căror clarobscur a fost limba comună şi limbajul curent, el intra ca un auxiliar în arta de a picta; şi la toţi laolaltă el contribuie la producerea unui ansamblu mai omogen, mai desăvîrşit şi mai adevărat. Pretutindeni, de la operele de un pitoresc atît de veridic ale lui Pieter de Hooch, Ostade, Metsu, Jan Steen, pînă la cele de inspiraţie mai înaltă ale lui Tiţian, Giorgione, Correggio şi Rubens, constatăm că folosirea demi-tentelor şi-a umbrelor ample se naşte din nevoia de a exprima cu mai mult relief nişte *lucruri sensibile*, sau din necesitatea de-a le înfrumuseţa. Nicăieri ele nu pot fi separate de linia arhitecturală sau de forma omenească, de lumina adevărată sau de culoarea adevărată a lucrurilor.

Singur Rembrandt vede, gîndeşte şi acţionează altcum în această privinţă, ca şi în toate celelalte; şi nu greşesc aşadar contestînd acestui geniu bizar cea mai mare parte a talentelor exterioare cu care-i înzestrat orice maestru, căci nu încerc altceva decît să degajez cît mai desluşit cu putinţă facultatea dominantă pe care n-o împarte cu nimeni.

Dacă cineva o să vă spună că paleta lui este virtutea specifică opulentelor palete flamande, spanioleşti şi italieneşti, eu v-am arătat motivele pentru care aveţi tot dreptul să puneţi la îndoială acest lucru. Dacă cineva o să vă spună că are mîna sprintenă, dibace, gata să exprime just lucrurile, că mişcările ei sînt fireşti, de-o dexteritate sclipitoare şi liberă, am să vă cer să nu credeţi toate astea, cel puţin cînd e vorba de *Rondul de noapte*. În sfîrşit, dacă cineva o să vă vorbească despre clarobscurul său ca despre o anvelopă discretă şi uşoară menită doar să voaleze nişte idei foarte simple, sau nişte culori foarte pozitive, sau nişte forme foarte precise, analizaţi dacă aici nu se ascunde cumva o nouă eroare şi dacă în această privinţă ca şi-n celelalte, Rembrandt n-a zdruncinat chiar întreg sistemul obiceiurilor de a picta. Dacă, dimpotrivă, veţi auzi pe careva numindu-l, deznădăjduit că nu-l

lui. Dacă acesta-i înțelesul neologismului, atunci Rembrandt e în același timp definit și judecat. Pentru că sub rezonanța sa neplăcută cuvîntul exprimă o idee greu de formulat, o idee adevărată, un elogiu rar și-o critică. V-am spus în legătură cu *Lecția de anatomie*, un tablou care se vroia dramatic și nu era, cum folosea Rembrandt lumina cînd o folosea anapoda: iată *luminaristul* judecat atunci cînd se rătăcește. Am să vă spun mai departe cum folosește Rembrandt lumina cînd o determină să exprime ceea ce n-a exprimat cu mijloace cunoscute nici un pictor pe lume: veți judeca apoi ce devine *luminaristul* cînd se apropie cu felinarul său orb de lumea miraculosului, a conștiinței și-a idealului; atunci nimeni nu-l mai întrece în arta de-a picta pentru că în arta de-a înfățișa invizibilul el n-are egal. Toată cariera lui Rembrandt se învîrte așadar în jurul acestui obiectiv obsedant: a nu picta decît cu ajutorul luminii, a nu desena decît prin lumină. Și toate judecățile atît de diferite formulate la adresa operelor sale, frumoase ori defectuoase, îndoielnice ori incontestabile, pot fi concentrate în această simplă întrebare: era sau nu cazul să se invoce atît de exclusiv lumina? Cerea subiectul acest lucru, îl comporta, sau îl excludea? În primul caz, opera era consecventă cu spiritul operei: în mod infailibil ea trebuie să fie admirabilă. În cel de al doilea, consecvența este incertă, și în mod aproape infailibil opera e discutabilă sau nereușită. Zadarnic se va spune că în mîna lui Rembrandt lumina e asemenea unei unelte miraculoas de ascultătoare, supusă, și de care-i sigur. Examinați bine opera lui din primii ani pînă-n ultimele sale zile, de la *Sfîntul Simion* aflat la Haga, pînă la *Logodnica evreică*[66] de la Muzeul Van der Hoop, pînă la *Matei* de la Luvru, și veți vedea că acest dispensator de lumină n-a dispus de ea întotdeauna nici așa cum ar fi trebuit, nici măcar așa cum ar fi vrut; că ea l-a stăpînit, l-a condus, l-a inspirat pînă la sublim, l-a călăuzit pînă la imposibil și din cînd în cînd l-a trădat.

Explicat conform acestei înclinări a pictorului de a exprima un subiect numai prin strălucirea și obscuritatea

efectului, incertitudinea orei, bizareria figurilor, apariția lor fulgurantă din bezne, — toate acestea rezultă aici din hazardul unui efect conceput împotriva verosimilului, urmărit în pofida oricărei logici, nu prea necesar, și-a cărui temă era următoarea: iluminarea unei scene adevărate cu o lumină inventată, adică intenția de-a da unui fapt caracterul ideal al unei viziuni. Nu căutați nimic dincolo de acest proiect foarte îndrăzneț ce surîdea țelurilor pictorului, nu se potrivea nicidecum cu datele inițiale, opunea un sistem unor obișnuințe, o cutezanță a spiritului unor iscusințe manuale, și-a cărui temeritate l-a îmboldit desigur pînă-n ziua cînd, cred eu, s-au ivit nişte dificultăți de neînvins întrucît chiar dacă Rembrandt a rezolvat cîteva dintre ele, sînt multe pe care n-a putut să le rezolve.

Invoc mărturia acelora care n-ar crede fără rezerve în infailibilitatea spiritelor superioare: Rembrandt trebuia să înfățișeze o companie de ostași; era destul de simplu să ne spună ce-au de gînd să facă aceştia; a spus-o cu atîta neglijență încît încă nici astăzi nu-i înțeles, chiar la Amsterdam. Avea de pictat nişte asemănări: ele sînt îndoielnice; nişte costume fizionomice: majoritatea lor sînt apocrife; un efect pitoresc, și-acest efect apare în aşa fel încît tabloul devine indescifrabil. Țara, locul, momentul, subiectul, oamenii, lucrurile au dispărut în fantasmagoriile furtunoase ale paletei. De obicei el excelează în a reprezenta viața, e minunat în arta de-a picta ficțiuni, desprinderea lui este aceea de-a gîndi, facultatea dominantă, aceea de-a exprima lumina; aici, ficțiunea e nelalocul ei, viața lipseşte, gîndirea nu răscumpără nimic. Cît despre lumină, ea adaugă doar o inconsecvență unor aproximații. E supranaturală, neliniştitoare, artificială: iradiază dinăuntru în afară, dizolvă obiectele pe care le luminează. Văd multe surse sclipitoare, nu văd nici un lucru luminat; nu-i nici frumoasă, nici adevărată, nici motivată. În *Lecția de anatomie*, moartea este uitată în schimbul unui joc al paletei. Aci, două figuri principale își pierd trupul, individualitatea, înțelesul lor omenesc în sclipirea unor amăgitoare jocuri jucăuşe.

ori mai bune? Tabloul de care ne ocupăm dă o idee, măcar aproximativă, a forțelor acestui geniu inventiv atunci cînd se reculege liniştit în propria-i ființă? În sfîrşit, ideile sale, care se desenează întotdeauna pe fondul miraculosului, ca bunăoară *Viziunea doctorului Faust*[78] într-un cerc orbitor de raze, unde sînt aici aceste idei rare? Şi dacă nu sînt, ce rost au atîtea raze? Cred că răspunsul la toate aceste îndoieli e cuprins în paginile precedente, admițînd că aceste pagini sînt cît de cît limpezi.

Poate că deslușiți într-adevăr în acest geniu alcătuit din excluziuni şi contraste două naturi care probabil că pînă acum n-au fost încă prea bine diferențiate, care totuşi se contrazic şi nu se întîlnesc aproape niciodată în acelaşi moment şi-n aceeaşi operă: un gînditor care se supune anevoie exigențelor adevărului, fiind totodată inimitabil atunci cînd obligația de-a fi veridic nu-i stînjeneşte mîna, şi un practician care ştie să fie magnific atunci cînd vizionarul nu-l tulbură. *Rondul de noapte*, care-l reprezintă într-un moment de mare echivoc, n-ar fi aşadar nici opera gîndirii sale libere, nici opera mîinii sale sănătoase. Într-un cuvînt, adevăratul Rembrandt nu s-ar afla aci; dar dintr-o mare fericire pentru onoarea spiritului omenesc el se află altundeva, şi consider că nu voi fi ştirbit cu nimic o glorie atît de înaltă, prin faptul că datorită unor opere mai puțin celebre, şi cu toate acestea superioare, vă dezvălui succesiv şi-n toată strălucirea lor, cele două laturi ale acestui spirit superior.

XIV. REMBRANDT LA GALERIILE SIX ŞI VAN LOON. REMBRANDT LA LUVRU

Amsterdam

Într-adevăr, Rembrandt ar fi inexplicabil dacă n-am vedea într-însul doi oameni, cu temperamente opuse, care s-au stingherit foarte tare unul pe celălalt. Forţa lor este aproape egală, importanţa lor n-are nimic comparabil; cît priveşte obiectivele lor, ele sînt absolut contradictorii. Au încercat să se pună de acord, dar n-au izbutit decît tîrziu, în împrejurări rămase celebre şi foarte rar. De obicei, acţionau şi gîndeau separat, ceea ce le-a reuşit întotdeauna. Îndelungile eforturi, cutezanţele, cele cîteva eşecuri, ultima capodoperă a acestui mare om dublu — *Sindicii postăvari* — nu reprezintă altceva decît lupta şi împăcarea finală a celor două temperamente ale sale. În faţa *Rondului de noapte*, v-aţi putut da seama cît de puţin se înţelegeau între ele atunci cînd Rembrandt, prea timpuriu desigur, a încercat să le convingă să colaboreze la una şi aceeaşi operă. Rămîne să vi le înfăţişez pe fiecare din ele în domeniul său propriu. Văzînd cît de opuse şi cît de complete erau, veţi înţelege mai bine de ce i-a fost atît de greu lui Rembrandt să găsească o operă mixtă în care să se poată manifesta împreună şi fără să-şi dăuneze.

Există în primul rînd pictorul pe care îl voi numi omul exterior: minte limpede, mînă riguroasă, logică de fier, cu totul opus geniului romanesc care a cucerit admiraţia

sa e cuminte, limpede, nuanțată în culorile adevărate ale zilei şi fără nouri. Desenul se lasă uitat, dar nu uită nimic. Este prin excelență fizionomic. El exprimă şi caracterizează individualitatea trăsăturilor, a privirilor, a atitudinilor şi a gesturilor, adică obiceiurile fireşti şi accidentele ascunse ale vieții. Execuția are proprietatea, amploarea, ținuta ireproşabilă, țesătura strînsă, forța şi concizia specifice practicienilor consacrați în arta unui limbaj frumos. Pictura este gri şi neagră, mată, plină, extrem de consistentă şi de savuroasă. Ea oferă ochilor farmecul unei opulențe ce se ascunde în loc să se afişeze, a unei iscusințe ce nu se trădează decît prin sclipirile celei mai desăvîrşite ştiințe.

Dacă o veți compara cu picturile în aceeaşi manieră şi-n aceeaşi gamă care disting portretiştii olandezi, cu excepția lui Hals, vă veți da seama după tonul parcă mai suculent, după o anume căldură lăuntrică a nuanțelor, după mlădierile pastei, după elanurile facturei, că sub calmul aparent al metodei se ascunde un temperament năvalnic. Ceva îți atrage atenția că artistul care pictează astfel se abține din răsputeri să picteze altcum, că această paletă afectează o sobrietate de circumstanță, în sfîrşit că această materie onctuoasă şi gravă e mult mai bogată în fond decît pare, şi că la analiză am descoperit într-însa, ca un fel de aliaj magnific, rezerve de aur în fuziune.

Iată sub ce formă neaşteptată ni se dezvăluie Rembrandt ori de cîte ori iese din el însuşi, pentru a răspunde unor obligații cu totul întîmplătoare. Iar puterea unui astfel de spirit, cînd trece cu sinceritate dintr-o lume într-alta, e atît de mare încît acest taumaturg se dovedeşte a fi totuşi unul dintre martorii cei mai capabili să ne ofere o idee inedită despre lumea exterioară ca atare. Dar lucrările astfel concepute sînt puține la număr. Nu cred, şi motivul e lesne de înțeles, ca vreunul din tablourile sale, vreau să spun vreuna din lucrările sale imaginate sau imaginare, să fi îmbrăcat vreodată această formă şi această culoare relativ impersonale. De aceea nu întîlniți în opera lui această manieră de a simți şi de a picta decît în cazurile cînd, fie că-i vorba de un capriciu, fie că-i

de fiecare zi. Nu e chiar un gentilom, nici un burghez, e un bărbat distins, bine îmbrăcat, foarte degajat, cu o privire gravă fără să fie prea fixă, fizionomia calmă, expresia nițel absentă. Se pregătește să iasă, și-a pus pălăria și își pune mănuși de culoare cenușie. Mîna stîngă e înmănușată, dreapta e goală, nici una nici cealaltă nu-s terminate și nici n-ar mai putea să fie, într-atît de definitivă este eboșa în neglijeul ei. Exactitatea tonului, adevărul gestului, rigoarea desăvîrșită a formei sînt impecabile și totul este exprimat exact așa cum trebuia. Restul era o chestiune de timp și de migală. Și nu i-aș reproșa nici pictorului și nici modelului faptul că s-au mulțumit cu o aproximație atît de spiritualizată. Părul e roșcat, pălăria neagră, fața lesne de recunoscut atît după culoare cît și după expresie, și-i tot atît de individuală pe cît de vie. Tunica e într-un gri deschis; pelerina scurtă aruncată pe umăr e roșie cu ceaprazuri de aur. Și una și alta cu culoarea lor firească și alegerea acestor două culori e tot atît de subtilă pe cît de exact este raportul dintre ele. Ca expresie morală, portretul e fermecător; ca adevăr, de o sinceritate absolută; ca artă, de-o neîntrecută măiestrie.

Care pictor ar fi fost în stare să facă un astfel de portret? Puteți să-l supuneți celor mai redutabile comparații, rezistă la orice încercare.

Rembrandt el însuși ar fi adus oare atîta experiență și independență, adică un asemenea acord de calități mature, înainte de-a fi trecut prin căutările profunde și marile îndrăzneli ce preocupă anii cei mai laborioși din viața sa? Nu cred. Nimic nu se pierde din străduințile unui om, și totul e spre folosul său, chiar și greșelile. Există aici buna dispoziție a unui spirit care se destinde, simplitatea unei mîini care se odihnește și, mai presus de orice, un anume fel de-a interpreta viața propriu doar gînditorilor încercați cu probleme mai elevate. Din acest punct de vedere, și dacă ne gîndim la tentativele din *Rondul de noapte*, deplina reușită a portretului lui *Six* este, dacă nu mă înșel, un argument fără de replică.

nici de cea de a doua. Mai mult chiar decît portretul lui *Six*, sînt o excepție în creația anilor săi de mijloc și nevoia obișnuită de-a clasa lucrările unui maestru după cutare sau cutare pagină de mare faimă a avut ca urmare, cred, considerarea lor drept niște pînze inexpresive, și, din acest motiv, au și fost cam neglijate. Una dintre ele, soțul, e din 1634, doi ani după *Lecția de anatomie*, cealaltă, soția, e din 1643, un an după *Rondul de noapte*. Nouă ani le despart și totuși par concepute în același timp, iar dacă prima nu amintește cîtuși de puțin perioada lui timidă, sîrguincioasă, în pastă subțire și gălbuie, ilustrată cel mai bine de *Lecția de anatomie*, nimic, absolut nimic în cea de a doua nu trădează tentativele îndrăznețe în care tocmai se aventurase. Iată, foarte sumar indicată în cîteva însemnări, valoarea originală a acestor două pagini admirabile.

Soțul e în picioare, văzut din față, în tunică neagră, pantaloni negri, pălărie de fetru neagră, coleretă de ghipură, manșete de ghipură, fundă de ghipură la jartiere, cocarde mari de ghipură la pantofii negri. Brațul stîng e îndoit și mîna ascunsă sub o pelerină neagră, galonată cu satin negru; în mîna dreaptă depărtată și aruncată înainte, ține o mănușă de căprioară. Fondul este negricios, parchetul gri. Un cap frumos, blînd și grav, nițel rotund, ochi frumoși cu privirea deschisă; desen fermecător, larg, spontan și familiar, de-o naturalețe desăvîrșită. Pictură egală, ferm conturată, atît de consistentă și atît de amplă încît ar putea fi și în pastă subțire și în pastă groasă, fără să trezească vreo obiecție; închipuiți-vă un Velasquez olandez, mai intim, mai recules. În ceea ce privește rangul personajului, modul cel mai delicat de a-l caracteriza expresiv; nu-i un principe, de abia mare senior; este un gentilom de familie bună, cu o educație aleasă, cu obiceiuri elegante. Veți găsi în această operă de pură sinceritate tot ce-i lipsea lui Rembrandt în *Lecția de anatomie*, tot ce avea să-i lipsească mai tîrziu în *Rondul de noapte:* rasă, vîrstă, temperament, într-un cuvînt viața cu tot ce are ea mai caracteristic.

strălucire foarte puternică de la părul ce bate spre roşcat. O uşoară îngroşare a taliei, foarte cuviincios exprimată sub rochia largă, îi dă înfăţişarea unei tinere matroane cît se poate de respectabilă. În mîna dreaptă ţine un evantai de pene negre prins într-un lănţug de aur; cealaltă, atîrnînd de-a lungul trupului, e foarte pală, plăpîndă, prelungă, de-o încîntătoare noblețe.

Negru, gri, alb; nimic mai mult, nimic mai puţin şi tonalitatea n-are pereche. O atmosferă invizibilă şi cu toate acestea, aer; un modelaj nu prea acuzat, şi cu toate acestea tot relieful posibil ; o manieră inimitabilă de-a fi precis fără meschinărie, de-a opune o execuţie cît se poate de migăloasă unor ansambluri ample, desfăşurate, de-a exprima prin ton luxul şi valoarea lucrurilor: într-un cuvînt, o siguranţă a ochiului, o sensibilitate a paletei, o certitudine a mîinii, ce-ar putea asigura gloria oricărui maestru: iată, dacă nu mă înşel, calităţi uluitoare obţinute de acelaşi om care cu numai cîteva luni în urmă semnase *Rondul de noapte*.

N-aveam oare dreptate să protestez împotriva lui Rembrandt în numele lui Rembrandt? Într-adevăr, presupunînd că *Lecţia de anatomie* şi *Rondul de noapte* ar fi fost tratate la fel, în respectul celor cuvenite, al fizionomiilor, al costumelor, al trăsăturilor tipice, n-ar fi oferit ele în acest gen de compoziţii cu portrete un exemplu extraordinar, asupra căruia să meditezi şi pe care să-l urmezi? Nu risca Rembrandt prea mult complicîndu-se? Era mai puţin original atunci cînd se mărginea la simplitatea acestor frumoase procedee? Ce limbaj sănătos şi puternic, un pic de tradiţie, dar atît de personal! De ce să-l schimbi din temelii? Îl chinuia atît de mult nevoia de a-şi crea un idiom straniu, expresiv dar incorect, şi pe care nici unul dintre urmaşii săi nu l-a putut folosi fără să cadă în barbarisme? Iată întrebările ce s-ar pune de la sine, dacă Rembrandt şi-ar fi consacrat toată viaţa pentru a picta personaje din epoca lui, ca *doctorul Tulp*, *căpitanul Kock*, *primarul Six*, *Martin Daey;* dar alta era marea preocupare a lui Rembrandt. Dacă pictorul de *aparenţe* îşi găsise atît de spontan formula şi-şi atinsese cum s-ar

răspicate, deslușite și conchise nu sînt de ajuns.
Vă aduceți aminte de *Samariteanul milostiv*[7] pe care îl avem la Luvru? Vă mai amintiți de omul acela mort pe jumătate, frînt de mijloc, susținut de umeri, ținut de picioare, sfărîmat, cu tot trupul schilodit, horcăind la fiecare zdruncinătură, desculț, cu picioarele adunate, cu genunchii lipiți, cu un braț înțepenit stîngaci pe pieptul scobit, cu fruntea îmbrobodită într-un bandaj pe care se văd urme de sînge? Vă mai amintiți de acea mică mască de suferință, cu un ochi pe jumătate închis, privirea ei stinsă, fizionomia de muribund, cu o sprînceană ridicată, gura aceea care geme și buzele ușor îndepărtate într-o strîmbătură pe care se stinge un scîncet? E tîrziu, totu-i învăluit în umbră; în afară de una sau două lumini plutitoare ce sînt atît de capricios așezate, atît de mobile și de ușoare, încît par să se plimbe pe pînză. Nimic nu rivalizează cu uniformitatea molcomă a amurgului. Abia ce deslușești în acest mister de sfîrșit de zi, în stînga tabloului, calul atît de frumos ca stil și copilul cu înfățișare bolnăvicioasă care se ridică în vîrful picioarelor, privește peste grumazul animalului și, fără cine știe ce înduioșare, îl urmărește cu privirea pînă la han pe rănitul cules pe drumuri, și dus cu grijă, care atîrnă greu în brațele celor ce-l poartă și scîncește.
Pînza e afumată, îmbibată cu tonuri sumbre de aur, cu grund foarte gros, mai ales foarte gravă. Materia e pămîntie și totuși transparentă; execuția e greoaie și totuși subtilă, șovăielnică și hotărîtă, anevoioasă și liberă, foarte inegală, incertă, pe alocuri vagă, iar pe alocuri de-o uluitoare precizie. Există ceva care îndeamnă la reculegere, gata să te avertizeze, admițînd că neatenția ar fi îngăduită în fața unei opere atît de imperioase, că însuși autorul a fost deosebit de atent și de recules cînd a pictat-o. Opriți-vă, priviți de departe, de aproape, examinați îndelung. Nici un contur aparent, nici un accent pus din rutină, o mare timiditate ce n-are nimic de-a face cu ignoranța și s-ar explica parcă prin teama de banalitate, sau prin valoarea pe care o acordă gînditorul exprimării imediate și directe a vieții; o structură

uscată şi îndurerată care să nu exprime ceva anume, ceva izvorînd din suflet, răzbătînd din adîncuri: slăbiciunea, suferința şi parcă bucuria tristă de-a te vedea ajutorat cînd simți că mori. Nici o contorsiune, nici o trăsătură exagerată, nici o singură tuşă în această manieră de-a reprezenta inexprimabilul, care să nu fie patetică şi reținută; toate acestea dictate de-o emoție adîncă şi traduse cu mijloace absolut extraordinare.

Cercetați în preajma acestui tablou ce n-are nimic spectaculos şi pe care doar forța gamei sale generale îl impune de departe atenției celor ce ştiu să privească; străbate-ți imensa galerie, întoarceți-vă la nevoie în Salonul pătrat, consultați-i pe pictorii cei mai viguroşi şi mai iscusiți, de la italieni pînă la rafinații olandezi, de la Giorgione din *Concertul* (cîmpenesc, n. trad.) pînă la Metsu din *Vizita*, de la Holbein din *Erasmus* pînă la Terborch şi Ostade; examinați-i pe pictorii de sentimente, de fizionomii, de atitudini, pe cei care observă cu migală sau pe cei plini de vervă; lămuriți-vă ce urmăreşte fiecare în parte, studiați-le căutările, măsurați-le domeniul, cumpăniți bine limbajul lor, şi întrebați-vă apoi dacă zăriți undeva o asemenea intimitate în expresia unui chip omenesc, o emoție de această natură, atîta ingenuitate în felul de-a simți, într-un cuvînt ceva tot atît de delicat conceput, tot atît de delicat spus, şi spus în termeni fie mai originali, fie mai fermecători, fie mai desăvîrşiți. Pînă la o anumită limită, am putea defini perfecțiunea lui Holbein, ba chiar şi tulburătoarea frumusețe a lui Leonardo. Am putea spune cu oarecare aproximație, cît de atent şi cu cîtă vigoare trebuie să fi observat primul trăsăturile omeneşti pentru a reuşi să ajungă la asemănări atît de izbitoare, la o formă atît de precisă, la un limbaj atît de limpede şi-atît de riguros. Am izbuti poate să întrezărim în ce lume ideală de formule înalte şi tipuri visate a ghicit Leonardo chipul ce avea să fie al *Giocondei* şi cum din această concepție inițială a scos privirea în diferite variante a *Sfîntului Ion* şi a *Fecioarelor* sale. Şi mai lesne încă am explica legile desenului la imitatorii olandezi. Natura li se impune pretutindeni şi-i învață,

aproximativ, şi că, deşi o adaptează trebuinţelor sale, nu i se supune aproape niciodată. Cu toate acestea, e mai firesc ca nimeni altul deşi se ţine mai departe de natură, mai familiar deşi e mai puţin prozaic, mai trivial şi tot atît de nobil, urît în tipurile sale, extraordinar de frumos prin semnificaţia fizionomiilor; mai puţin îndemînatic în ce priveşte mîna, cu alte cuvinte nu totdeauna şi nu la fel de sigur de ceea ce face şi cu toate acestea de-o iscusinţă atît de rară, atît de fecundă şi atît de cuprinzătoare încît poate merge de la *Samaritean* la *Sindici*, de la *Tobie (Arhanghelul Rafael părăsindu-l pe Tobie)* la *Rondul de noapte*, de la *Familia dulgherului (Sfînta Familie* n. trad.) la *Portretul lui Six*, la portretele soţilor *Daey*, adică de la sentimentul pur la spectacolul aproape pur şi de la deplina intimitate la deplina măreţie.

Ceea ce vă spun despre *Samaritean* v-aş spune şi despre *Tobie*, o voi spune cu atît mai vîrtos despre *Pelerinii la Emmaus*, o minunăţie cam prea surghiunită într-un ungher din Luvru şi care poate sta alături de capodoperele maestrului. Acest mic tablou în care compoziţia e nulă, culoarea ternă, de-o factură discretă şi aproape stîngace, ar fi de ajuns pentru a statornici pentru vecie măreţia unui om. Fără să mai vorbim despre discipolul care înţelege şi-şi împreunează mîinile, de cel care se miră, pune şervetul pe masă, se uită ţintă la capul lui Cristos şi spune răspicat ceea ce în limbaj obişnuit s-ar putea traduce printr-o exclamaţie de uimire, fără să mai vorbim despre tînărul argat cu ochi negri care aduce o tavă şi nu-i în stare să vadă altceva decît un om care avea de gînd să mănînce, nu mănîncă şi se închină cu evlavie, am putea păstra din această operă unică numai chipul lui Cristos şi încă ar fi destul. Care pictor n-a făcut un Cristos, la Roma, la Florenţa, la Siena, la Milano, la Veneţia, la Bâle, la Bruges, la Anvers, de la Leonardo, Rafael şi Tiţian pînă la Van Eyck, Holbein, Rubens şi Van Dyck? Şi cum nu l-au mai zeificat, umanizat, transfigurat, înfăţişat în viaţa, patimile şi moartea sa? Şi cum nu i-au mai povestit peripeţiile existenţei sale pămînteşti cum nu i-au conceput nimburile apoteozei? Cine l-a

făpturi vii care respiră dar care a trecut desigur prin moarte?

Atitudinea acestui strigoi divin, gestul cu neputință de descris, desigur cu neputință de copiat, pasiunea înflăcărată a acestei fețe al cărei tip e exprimat fără trăsături și-a cărei expresie se datorează mișcării buzelor și privirii — toate acestea inspirate nu se știe de unde și produse nu se știe cum, sînt neprețuite. Nici o artă nu aminteşte de ele, nimeni înainte de Rembrandt, nimeni după el nu le-a rostit.

Trei dintre portretele semnate de mîna lui și aflate în galeria noastră sînt de aceeași esență și de aceeași valoare: un *Portret* (numărul 413 din catalog), frumosul bust de *Tînăr bărbat* cu mustăcioară și părul lung (numărul 417) și *Portretul de femeie*[72] (numărul 419) poate acela al Saskiei către sfîrșitul scurtei sale vieți.

Ca să înmulțim exemplele, adică mărturiile supleței și forței sale, ale prezenței de spirit atunci cînd visează, ale minunatei sale lucidități atunci cînd discerne invizibilul, ar trebui să citățm și *Familia dulgherului (Sfînta familie* n. trad.) în care Rembrandt se aruncă din plin în miracolul luminii, de astă dată cu deplină reușită, căci lumina există în adevărul subiectului său, și mai ales cei *Doi Filozofi*[73], două minunății de clarobscur pe care numai el era în stare să le realizeze pe tema abstractă a *Meditației.*

Iată, dacă nu mă înșel, în cîteva pagini, nu cele mai celebre, o expunere privind facultățile neasemuite și maniera într-adevăr frumoasă a acestui spirit ales. Notați că aceste tablouri au date diferite și ca atare nu se prea poate stabili în ce moment al carierei sale și-a stăpînit mai bine gîndirea și meșteșugul, ca poet. E limpede că, începînd cu *Rondul de noapte*, în procedeele sale materiale se vădește o schimbare, cîteodată un progres, cîteodată numai o tendință, o deprindere nouă; dar meritul adevărat și profund al lucrărilor sale n-are aproape nimic de a face cu noutățile de execuție. El revine de altminteri la limbajul său incisiv și foarte suplu, atunci cînd nevoia de-a spune răspicat niște lucruri profunde biruie în spi-

voi trage din această înşiruire de date este că la şase ani după *Rondul de noapte* el semna *Pelerinii la Emmaus* şi *Samariteanul;* or, atunci cînd după asemenea succes, în plină glorie şi ce glorie zgomotoasă! aplaudat de unii, contrazis de ceilalţi, te potoleşti ajungînd la atîta umilinţă, te stăpîneşti îndeajuns pentru a te întoarce de la atîta zarvă la atîta înţelepciune, înseamnă că alături de novatorul care caută, de pictorul care se străduieşte să-şi desăvîrşească resursele, există gînditorul care-şi urmează opera aşa cum poate, aşa cum o simte, aproape totdeauna cu forţa clarvăzătoare a inteligenţelor străluminate de intuiţii.

XV. SINDICII POSTĂVARI

Odată cu *Sindicii* ştim ce înseamnă un Rembrandt definitiv. În 1661 mai avea de trăit doar opt ani. În timpul acestor ultimi ani de viaţă, trişti, apăsători de mare singurătate, de muncă intensă, meşteşugul urmă să se îngreuieze; cît despre manieră, ea avea să rămînă neschimbată. Dar se schimbase chiar atît de mult? Analizînd lucrările sale din 1632 şi pînă la *Sindicii postăvari*, de la punctul de pornire la punctul de sosire, care sînt variaţiunile ce s-au produs în manifestările acestui geniu încăpăţînat şi atît de deosebit de ceilalţi? Execuţia a devenit mai expeditivă, tuşa e mai amplă, materia mai grea şi mai substanţială, structura mai rezistentă. Solidi-tatea construcţiilor primare e cu atît mai mare cu cît mîna trebuie să acţioneze mai impetuos pe suprafeţe. E ceea ce se chiamă a trata *magistral* o pînză, căci într-adevăr astfel de elemente sînt greu de mînuit, deseori în loc să le stăpîneşti după bunul tău plac, devii sclavul lor, şi-i nevoie de un lung trecut de experienţe fericite pentru a folosi fără prea multe riscuri asemenea mijloace.
Rembrandt ajunsese la acest grad de siguranţă treptat şi mai degrabă cu întreruperi, în salturi neaşteptate, urmate de întoarceri îndărăt. Cîteodată unele tablouri foarte cuminţi succedaseră, aşa cum v-am spus, unor lucrări ce nu erau de loc; dar în cele din urmă, după acest lung

nimic comun cu portretele soților Martin Daey. N-au nici prospețimea de accent și nici precizia coloristică a portretului lui *Six*. Sînt concepute în stilul umbrit, roșcat și viguros al *Tînărului bărbat* de la Luvru și mult mai bine decît *Sfîntul Matei*, care datează din același an și unde bătrînețea începe să se trădeze. Veșmintele și pălăriile sînt negre, dar din acest negru răzbat profunde tonuri roșcate; rufăria este albă, dar smălțuită din belșug cu bistru; fețele, extrem de vii, sînt însuflețite de niște ochi frumoși, luminoși și direcți, care nu privesc țintă către spectator, dar a căror căutătură te urmărește totuși, te interoghează, te ascultă. Sînt individuali și asemănători. Avem într-adevăr de a face cu niște burghezi, niște negustători, dar oameni de vază, întruniți la ei acasă în fața unei mese acoperite cu un covor roșu, cu registrul lor deschis în față, surprinși în toiul unei consfătuiri. Sînt ocupați fără să acționeze, vorbesc fără să miște din buze. Nici unul nu pozează, toți trăiesc. Negrurile se afirmă sau se estompează. O atmosferă caldă, înzecită prin valori, învăluie totul în demi-tente bogate și grave. Relieful rufăriei, al fețelor, al mîinilor este extraordinar, și vioiciunea neobișnuită a luminii este atît de subtil observată de parcă natura însăși i-ar fi dat și calitatea și măsura. Mai că am spune despre acest tablou că-i unul dintre cele mai stăpînite și mai moderate, într-atît de exacte sînt echilibrele sale, dacă n-am întrezări în toată această maturitate plină de sînge rece mult nerv, mult neastîmpăr și multă pasiune. E un lucru superb. Luați cîteva din frumoasele sale portrete concepute în același spirit, și sînt destule, și veți avea o idee de ceea ce înseamnă o reunire ingenios alcătuită din patru sau cinci portrete de prima mînă. Ansamblul e măreț, opera e decisivă. Nu putem spune că revelează un Rembrandt mai viguros, nici chiar mai îndrăzneț, dar dovedește că pictorul a sucit și răsucit aceeași problemă, aflîndu-i în cele din urmă soluția.

De altfel, este o pagină prea celebră și prea pe bună dreptate consacrată pentru ca să mai insist asupra-i. Ceea ce aș vrea să fie bine stabilit, iată: ea este în același

de-a trata asemănarea prin mijlocirea vieții abstracte, prin viața însăși. O dată pentru totdeauna, maestrul clarobscurului va fi dat acestui element confundat pînă atunci cu multe altele, o expresie distinctă. Va fi dovedit că el există în sine, independent de forma exterioară și de colorit, și va putea prin forța sa, prin varietatea întrebuințării sale, prin vigoarea efectelor, prin numărul, profunzimea sau subtilitatea ideilor pe care le exprimă, să devină principiul unei arte noi.

Va fi dovedit că se poate rezista la comparații strivitoare, fără colorit, numai și numai prin acțiunea luminilor asupra umbrelor. Va fi formulat astfel mai categoric decît oricare altul legea *valorilor*, aducînd servicii incalculabile artei noastre moderne. Fantazia lui s-a rătăcit în această operă cu un subiect cam prozaic. Și cu toate acestea *Fetița cu cocoșul*, fie că are sau nu un rost acolo, dovedește, prin simplul fapt că există, că acest mare portretist e mai presus de orice un vizionar, că acest colorist cu totul excepțional e în primul rînd un pictor al luminii, că atmosfera lui stranie este aerul prielnic concepțiilor sale, și că în afara naturii sau mai degrabă în străfundurile naturii există lucruri pe care singur acest pescuitor de perle le-a descoperit.

Un mare efort și cîteva mărturii interesante, iată, după părerea mea, tot ce conține mai pozitiv acest tablou. Este incoerent numai pentru că urmărește țeluri contradictorii. Este obscur numai pentru că subiectul însăși era incert, iar concepția nu prea limpede. Este violent numai pentru că spiritul pictorului se încorda să-l cuprindă, și excesiv numai pentru că mîna ce-l executa era mai puțin hotărîtă decît îndrăzneață. Se caută într-însul mistere ce nu există de fapt. Singurul mister pe care-l descopăr este eterna și tainica luptă dintre realitate așa cum se impune ea și adevărul pe care îl concepe o inteligență îndrăgostită de himere. Importanța lui istorică provine din grandoarea execuției și din importanța tentativelor pe care aceasta le rezumă, celebritatea sa din faptul că e straniu; în sfîrșit, meritul său cel mai puțin îndoielnic nu-i vine din ceea ce este, ci, v-am spus-o,

într-adevăr judicios cu privire la acest geniu de mare anvergură? am avea oare măsura lui? Dacă *Rondul de noapte* ar dispare, ce s-ar întîmpla? ce vid, ce lacună? Şi ce s-ar întîmpla dacă cutare şi cutare tablouri, cutare şi cutare portrete ar dispare deasemeni? Care dintre aceste pierderi ar micşora cel mai mult sau cel mai puţin gloria lui Rembrandt şi pentru care dintre ele ar avea de suferit posteritatea cel mai mult? În sfîrşit, putem spune oare că îl cunoaştem perfect pe Rembrandt după ce l-am văzut la Paris, la Londra, la Dresda? şi l-am cunoaşte oare perfect dacă nu l-am fi văzut decît la Amsterdam în tabloul ce trece drept opera sa capitală?

Îmi place să cred că lucrurile stau cu *Rondul de noapte* întocmai ca şi cu *Adormirea Maicii Domnului* de Tiţian, o pagină capitală şi foarte semnificativă, care nu-i însă nici pe departe unul din tablourile sale cele mai bune. Îmi închipui deasemeni, fără să fac vre-o apreciere în ce priveşte meritele operelor, că Veronese ar rămîne un anonim dacă n-ar fi reprezentat decît cu *Răpirea Europei*, una dintre cele mai celebre şi desigur dintre cele mai bastarde pagini ale sale, o operă care, departe de-a prezice un pas înainte, anunţă mai degrabă decăderea omului şi declinul unei şcoli întregi.

Precum se vede, *Rondul de noapte* nu-i singura inadvertenţă din cîte există în istoria artei.

XVI. REMBRANDT

Viața lui Rembrandt, ca şi pictura sa, e plină de demitente şi de unghere întunecoase. Pe cît se arată Rubens în toată strălucirea operelor sale, a vieții sale publice, a vieții sale private, desluşit, luminos şi scînteind de spirit, de voioşie, de grație trufaşă şi de măreție, pe atît se ascunde Rembrandt şi veşnic pare să tăinuiască ceva, fie că-i vorba de pictura, fie că-i vorba de viața sa. Nici palat cu fastul de casă al unui aşezămînt de mare senior, nici de trai strălucitor şi galerii de modă italienească. O locuință cît se poate de obişnuită,casa cenuşie a unui negustoraş oarecare şi harababura unui interior de colecționar, de anticar, de amator de stampe şi de rarități. Nici un fel de îndeletnicire publică, care să-l scoată din atelier şi să-l amestece în treburile politice ale vremii sale, nici un fel de favoruri deosebite, care să-l fi legat vreodată de vreun principe. Nici vorbă de onoruri oficiale, decorații, titluri, cordoane, nimic care să-l amestece mai de aproape sau mai de departe în cine ştie ce eveniment, sau cu cine ştie ce personaje, şi care l-ar fi scos din uitare, căci ocupîndu-se de ele, istoria l-ar fi pomenit în treacăt şi pe dînsul. Rembrandt aparținea stării a treia, abia stării a treia, cum s-ar fi spus în Franța anului 1789. El făcea parte din acea gloată care înghite indivizii, ale cărei moravuri sînt banale, obiceiu-

Foarte multă vreme, tot ce s-a ştiut despre el se întemeia doar pe mărturia lui Sandrart sau a ciracilor săi, cel puţin cei care au scris, Hoogstraeten, Houbraken[74] şi totul se mărginea la cîteva legende de atelier, la nişte informaţii contestabile, la nişte judecăţi prea uşuratice, la simple trăncăneli. Personalitatea lui era redusă la cîteva bizarerii, manii, unele trivialităţi, defecte, aproape vicii. Se spunea că-i interesat, lacom, ba chiar avar, cam speculant, iar pe de altă parte că-i risipitor şi-şi cheltuieşte banii fără chibzuinţă, dovadă fiind ruina sa[75]. Avea o sumedenie de elevi, îi izola în camere compartimentate, veghea să nu comunice între ei şi să nu se influenţeze reciproc, şi scotea din acest învăţămînt meticulos o groază de parale. Se citează cîteva fragmente din lecţiile sale orale, pe care le-a înregistrat legenda, care sînt nişte simple adevăruri de bun simţ, dar fără vreo importanţă practică. Nu văzuse Italia, nu recomanda această călătorie, fapt ce i-a atras reproşuri amare din partea foştilor săi discipoli deveniţi doctori în estetică, oferindu-le totodată prilejul să regrete că maestrul lor n-a adăugat această cunoaştere la doctrinele sale sănătoase şi la talentul său original. I se cunoşteau gusturile ciudate, pasiunea pentru tot soiul de hîrburi, vechituri orientale, căşti, săbii, covoare din Asia. Pînă să cunoşti mai exact piesă cu piesă mobilierul său de artist şi toate curiozităţile instructive şi folositoare pe care le îngrămădise în casa lui, nu desluşeai decît un talmeş-balmeş de obiecte heteroclite, ţinînd de ştiinţele naturii şi de bazar, panoplii cu arme primitive, animale împăiate, buruieni uscate.

Te-ai fi crezut într-un talcioc, într-un laborator cu iz de ştiinţe oculte şi cabală, şi toată această dezordine barocă îmbinată cu lăcomia de bani de care era bănuit, întipărea pe figura meditativă şi arţăgoasă a acestui truditor înverşunat nu ştiu ce expresie compromiţătoare de alchimist.

Poza cu furie în faţa oglinzii şi-şi picta propriul chip, dar nu ca Rubens, care se înfăţişa în tablouri eroice, în ţinută de cavaler, de războinic, înconjurat de personaje

într-o privire ciudată în care se citea deopotrivă pasiune, fixitate, insolență și mulțumire de sine. Nu era un ochi oarecare. Masca era compusă din planuri solide; gura era expresivă, bărbia voluntară. Între sprîncene, munca brăzdase două dîre verticale, niște umflături, și ridul acela dobîndit din obiceiul de-a se încrunta specific unei gîndiri ce se concentrează, răsfrînge senzațiile primite și se străduiește să acumuleze. Se gătea de altfel și se deghiza ca un actor. Veșmintele și podoabele și le procura din propria sa garderobă; își punea tot soiul de turbane, toci de catifea, pălării, tunici, mantii, uneori o platoșă; își agăța cîte un giuvaer la tocă sau la pălărie, lanțuri de aur cu nestemate la gît. Și dacă n-am mai ști cîte ceva cu privire la tăinuitele sale căutări, ne-am putea întreba dacă toate aceste îngăduințe ale pictorului față de model nu erau decît slăbiciuni omenești pe care artistul le încuviința. Mai tîrziu, spre bătrînețe, în zilele sale de restriște, îl vedem apărînd în veșminte mai grave, mai modeste, mai veridice; fără aur, fără catifele, în niște laibăre de culoare închisă, cu capul înfofolit într-o basma, cu fața întristată, zbîrcită, măcinată, ținînd paleta în mîinile sale aspre. Această ținută de om dezamăgit fu noua înfățișare pe care a luat-o o dată trecut de cincizeci de ani, dar ea nu face altceva decît să complice și mai mult ideea adevărată pe care ne-ar face plăcere să ne-o formăm despre dînsul.

Pe scurt, toate acestea nu întregeau un ansamblu prea armonios, nu se legau, nu concordau cu semnificația operelor sale, cu înalta valoare a concepțiilor sale, cu adînca seriozitate a țelurilor sale obișnuite. Asperitățile acestui caracter rău definit, aspectele dezvăluite cu privire la obiceiurile sale aproape inedite se detașau cu oarecare stridență pe fondul unei existențe cenușii, neutre, încețoșată de incertitudini și care din punct de vedere biografic e destul de tulbure.

De atunci încoace, lumina a cuprins aproape toate zonele ce rămăseseră mai tulburi în acest tablou tenebros. Istoria lui Rembrandt este întocmită și încă foarte bine în Olanda, ba chiar și în Franța, după izvoare olandeze.

căminul, viața casnică, gura sobei, un familist, avînd un temperament de soț, de loc muieratic, un monogam care n-a putut suporta niciodată nici burlăcia, nici văduvia, şi pe care împrejurări prost lămurite l-au silit să se însoare de trei ori[77]; un sedentar, se-nțelege de la sine; nu prea econom, căci n-a ştiut să-şi facă bine socotelile; de loc avar, căci s-a ruinat, şi, dacă pentru bunăstarea lui a cheltuit puțin, în schimb şi-a irosit banii, pare-se, pentru a satisface curiozitățile spiritului său; greu de făcut casă bună cu dînsul, pesemne bănuitor, singuratic în toate şi-n sfera lui modestă o ființă ciudată. N-a trăit fastuos, dar s-a bucurat de un soi de belşug ascuns, comori tăinuite în valori artistice, ce i-au adus multe bucurii, pe care le-a pierdut apoi într-un dezastru total şi care, într-o zi într-adevăr cumplită, au fost vîndute sub ochii lui, pe nimica toată. Nu erau numai vechituri, asta a ieşit la iveală din inventarul întocmit cu ocazia vînzării, judecînd mobilierul de care posteritatea s-a

ocupat
sculpturi

multă vreme fără să-l cunoască[78]. Se aflau acolo de marmoră, tablouri italieneşti, tablouri olandeze, o sumedenie de opere de-ale lui, mai ales gravuri, şi dintre cele mai rare, pe care le achiziționa în schimbul propriilor sale lucrări, sau le plătea cu bani grei. Ținea la toate aceste obiecte frumoase, ciudat adunate şi cu multă pricepere, ca la nişte prieteni de singurătate, martorii trudei sale, confidenții gîndurilor sale, inspiratorii spiritului său. Probabil că tezauriza ca un *dilettante*, ca un erudit, ca un rafinat amator de plăceri intelectuale, şi poate că aşa trebuie explicată forma neobişnuită a unei zgîrcenii căreia nu i se înțelegea semnificația intimă. Cît priveşte datoriile, din pricina cărora a ajuns în cele din urmă la sapă de lemn, avea destule încă de pe vremea cînd, într-o corespondență ce ne-a fost păstrată, se socotea bogat. Era destul de mîndru, şi semna polițe cu nepăsarea omului care nu cunoaşte prețul banilor şi nu socoteşte exact nici cîți are, nici cîți datorează.

A avut o soție fermecătoare, *Saskia*, care a fost ca o rază de lumină în acest veşnic clarobscur şi timp de cîțiva

pictat-o deseori, a împopoţonat-o, cum făcuse şi cu el însuşi, cu tot soiul de veşminte bizare sau magnifice, a îmbrăcat-o ca şi pe el însuşi cu un soi de fast improvizat, a reprezentat-o în *Evreică*, în *Odaliscă*, în *Judita*, poate că şi-n *Suzana* şi-n *Bethasabeea*[79], dar se pare că niciodată n-a pictat-o aşa cum arăta aievea, şi n-a lăsat nici un portret, îmbrăcat sau nu, care să fie fidel. Iată tot ce ştim despre bucuriile sale casnice mult prea de timpuriu pierdute. Saskia a murit tînără, în 1642, chiar în anul cînd el lucra la *Rondul de noapte*. Cît despre copiii săi, căci a avut mai mulţi din cele trei căsnicii, trebuie spus că în tablourile sale nu întîlnim o singură dată măcar chipul drăgălaş şi rîzător al vreunuia din ei[80]. Fiul său, Titus, a murit cu cîteva luni înaintea sa. Ceilalţi se pierd în întunericul ce-a învăluit ultimii săi ani şi s-a prelungit după moartea lui.

E ştiut că în viaţa ilustră, atît de palpitantă şi-ntotdeauna fericită a lui Rubens, a existat, la întoarcerea sa din Italia, cînd se simţea dezrădăcinat în propria-i ţară, apoi după moartea Isabellei Brandt, cînd s-a pomenit văduv şi singur în casa lui, un moment de mare slăbiciune şi parcă o neaşteptată sfîrşeală. O dovedesc scrisorile sale. În cazul lui Rembrandt e cu neputinţă să ştii ce-a pătimit în inima lui. Saskia moare, truda lui continuă fără o zi de răgaz, o constatăm după data tablourilor şi mai bine încă după acvafortele sale. Toată averea i se duce de rîpă, e tîrît la judecata datornicilor, pierde tot ce iubea: el îşi ia şevaletul, se instalează aiurea, şi nici contemporanii săi, nici posteritatea n-au cules un singur strigăt, un plînset de la această fire stranie pe care ai fi crezut-o doborîtă pe vecie. Producţia sa nu slăbeşte şi nici nu declină. Favorurile îl părăsesc o dată cu bogăţia, cu fericirea, cu bunăstarea; el răspunde la nedreptăţile soartei, la infidelităţile opiniei publice cu portretul lui *Six* şi cu acela al *Sindicilor*, ca să nu mai pomenim de *Tînărul bărbat* de la Luvru şi de atîtea altele clasate printre operele sale cele mai serioase, cele mai convinse şi cele mai viguroase. În perioadele de doliu, copleşit de nenorociri umilitoare, păstrează un fel de impasibilitate, ce-ar fi cu

toți pictorii celebri, cu excepția lui, și-a murit în anul premergător *Rondului de noapte*, fără ca numele lui Rembrandt să figureze în scrisorile sau colecțiile sale. Era sărbătorit, foarte căutat, se bucura de multă vază? Nicidecum. Cînd vine vorba despre el în diverse *Apologii*, în scrieri, în poezioare vremelnice și strict ocazionale e pomenit doar în treacăt, dintr-un vag spirit de justiție, întîmplător, fără prea mult entuziasm. Literații aveau alte preferințe, Rembrandt venea abia după aceea, el, singurul ilustru. În ceremoniile oficiale, în tot soiul de sărbători cu mare pompă, uitau de el sau, cum s-ar spune, nu-i de văzut nicăieri, în primele rînduri în tribune.

În ciuda geniului său, a gloriei sale, a nemaipomenitului entuziasm care a împins către dînsul mulți pictori în epoca debuturilor sale, ceea ce numim noi lumea bună era, chiar și la Amsterdam, un mediu social ale cărui porți i-au fost poate întredeschise, dar din care n-a făcut parte niciodată. Nici portretele pe care le făcea și nici făptura sa nu-l recomandau. Deși executase unele magnifice și înfățișînd personaje de vază, ele nu erau nici pe departe niște opere agreabile, naturale, lucide, care să-l fi putut introduce în anumite cercuri, să-l facă să fie gustat și admis. V-am spus cum s-a despăgubit mai tîrziu, apelînd la Van der Helst, căpitanul Kock, care figurează în *Rondul de noapte*; cît despre Six, un tinerel pe lîngă dînsul, stărui în convingerea că nu s-a lăsat pictat decît cu de-a sila, iar atunci cînd Rembrandt se ducea la acest personaj oficial, se ducea mai degrabă la primar și la Mecena decît la prieten[83]. De obicei și de preferință, frecventa oameni mărunți, prăvăliași, mic burghezi. Aceste relații foarte umile, dar de loc înjositoare, cum se spunea, au fost chiar prea desconsiderate. Nu lipsea mult ca să fie acuzat de destrăbălare, tocmai el care nu călca prin cîrciumi, lucru rar pe atunci, deoarece după zece ani de văduvie lumea începu să-l bănuiască pe acest singuratic că întreține legături suspecte cu slujnica sa. Drept urmare, slujnica fu dojenită, iar Rembrandt destul de bîrfit. În momentul acela, de altfel, totul mergea prost, avere, reputație, iar cînd pleacă de pe

contrariul; un caracter poate colţuros şi cam aspru, încordat, tăios, greu de contrazis, şi mai greu încă de convins, nestatornic în fond, rigid în comportări, cu siguranţă un original. Şi dacă la început a fost celebru şi răsfăţat şi lăudat, în ciuda invidioşilor, a mărginiţilor, a pedanţilor şi-a imbecililor, ei s-au răzbunat cu prisosinţă de îndată ce n-a mai fost prezent.

În ce priveşte meşteşugul său, picta, desena, grava ca nimeni altul. Chiar şi prin procedee, operele sale erau nişte enigme. Era admirat nu fără oarecare nelinişte; era urmat fără să fie prea bine înţeles. Mai cu seamă atunci cînd lucra, înfăţişarea lui avea ceva de alchimist. Văzîndu-l la şevalet, cu o paletă desigur îmbîcsită, din care ieşeau atîtea materii grele, din care se degajau atîtea esenţe subtile, sau aplecat peste plăcile de aramă şi gravînd în pofida tuturor regulilor căutai, în vîrful acului de gravat şi al pensulei sale, secrete ce veneau de mult mai departe. Maniera lui era atît de nouă, încît îi descumpănea pe îndrăzneţi, îi pasiona pe naivi. Tot ce era tînăr, întreprinzător, rebel şi nesăbuit printre ucenicii pictori dădea buzna la el. Discipolii lui direcţi au fost mediocri, urmaşii lor detestabili[85]. Fapt izbitor după învăţămîntul celular despre care v-am vorbit, nici unul dintre ei nu şi-a salvat pe deplin independenţa. L-au imitat cum n-a fost nicicînd imitat vreun maestru de nişte copişti slugarnici, şi fireşte că n-au luat decît partea cea mai proastă a procedeelor sale.

Era savant, instruit? Citise ceva măcar? Poate pentru că avea vocaţie de regizor, pentru că recurgea la istorie, la mitologie, la dogmele creştine, se spune da. Se spune nu, pentru că atunci cînd i s-a cercetat mobilierul s-au descoperit nenumărate gravuri şi aproape nici o carte. Era în sfîrşit un filozof în înţelesul pe care-l atribuim cuvîntului a *filozofa?* Ce-a luat de la Reformă? A contribuit oare ca artist, aşa cum cred unii astăzi,la destrămarea dogmelor şi la revelarea laturilor pur omeneşti ale Evangheliei? Şi-o fi spus cu bună ştiinţă cuvîntul în problemele politice, religioase, sociale ce răvăşiseră atîta vreme ţara lui şi care din fericire fuseseră rezolvate în

cele din urmă? A pictat mai mult cerşetori oropsiți, calici decît oameni bogați; mai mult evrei decît creştini; înseamnă oare că a simțit pentru clasele nevoiaşe altceva decît predilecții pur pitoreşti? Toate acestea sînt doar presupuneri, şi nu văd necesitatea de-a adînci mai mult o operă oricum destul de profundă, adăugînd încă o ipoteză la atîtea altele.

Fapt este că-i greu să-l izolezi de mişcarea intelectuală şi morală a țării sale şi a timpului său, că a respirat în secolul al şaptesprezecelea olandez aerul natal mulțumită căruia a trăit. Venit mai devreme, ar fi de neînțeles; născut oriunde aiurea, ar juca şi mai straniu încă rolul de cometă ce i se atribuie dincolo de coordonatele artei moderne; venit mai tîrziu, n-ar mai fi avut imensul merit de-a încheia un trecut şi de-a deschide una din marile părți ale viitorului. Sub toate raporturile, el a înşelat multă lume. Ca om era lipsit de orice strălucire exterioară, de unde concluzia că era un bădăran. Ca om de studii, a deranjat multe sisteme, de unde concluzia că era incult. Ca om de gust, a păcătuit împotriva tuturor legilor obişnuite, de unde concluzia că era lipsit de gust. Ca artist îndrăgostit de frumos, a transmis cîteva idei foarte urîte cu privire la cele pămînteşti. Nimeni n-a băgat de seamă că privea aiurea. Pe scurt, oricît a fost de lăudat, oricît de hain a fost ponegrit, oricît de nedrept a fost judecat, în bine ca şi în rău, cu totul împotriva firii sale, nimeni nu bănuia exact adevărata lui măreție. Remarcați că era cel mai puțin olandez dintre pictorii olandezi, şi că, deşi aparține timpului său, niciodată nu-i aparține însă pe de-a-ntregul. Nu vede ceea ce compatrioții săi au observat; stăruie tocmai asupra unor lucruri care pe ei nu-i interesează. Ceilalți şi-au luat rămas bun de la legendă, iar el se întoarce la ea; de la Biblie: el o ilustrează; de la Evanghelii: el se complace cu ele. Le înveşmîntează după moda lui personală, dar desprinde din toate acestea un înțeles unic, nou, universal, comprehensibil. În închipuirea lui prind viață *Sfîntul Simion*, *Iacob* şi *Laban*, *Fiul risipitor*, *Tobie*, *Apostolii*, *Sfînta Familie*, *Regele David*, *Calvarul*, *Samariteanul*, *Lazăr*,

Sfînta Familie, *Regele David*, *Calvarul*, *Samariteanul*, *Lazăr*, *Evangheliştii*. Dă tîrcoale Ierusalimului, *Emmausului*, veşnic simţi cum îl ispiteşte sinagoga. Aceste teme consacrate le vede iscîndu-se în medii fără nume, în costume extravagante. Le concepe, le formulează fără să-i pese de tradiţii şi fără prea mult respect pentru adevărul local. Şi totuşi puterea de creaţie a acestui spirit cu totul deosebit şi personal este atît de mare încît subiectele tratate dobîndesc o expresie generală, un înţeles intim şi tipic la care ajung rareori chiar şi marii gînditori sau desenatori epici.

V-am spus undeva în acest studiu că principiul său era să extragă din lucruri un element anume, sau mai degrabă să le abstractizeze pe toate pentru a nu cuprinde precis decît unul singur. A făcut astfel în toate lucrările sale

mai mult operă de analist, de distilator, sau, ca să ne exprimăm mai nobil, de metafizician decît de poet. Niciodată realitatea nu l-a atras prin ansamblurile sale. Văzînd felul în care trata trupurile, am putea pune la îndoială interesul său pentru învelişuri. Îi plăceau femeile şi nu le-a văzut decît diforme, îi plăceau ţesăturile şi nu le imita; dar în schimb, în lipsa graţiei, a frumuseţii, a liniilor pure, a gingăşiei în carnaţii, el exprima trupurile nude cu mlădieri, rotunjimi, elasticităţi, cu o dragoste pentru substanţe, cu un simţ al făpturii însufleţite ce încîntă practicienii. Descompunea şi reducea totul, culoarea ca şi lumina, astfel încît eliminînd din aparenţe tot ce-i multiplu, condensînd ceea ce-i risipit, ajungea să deseneze fără margini, să picteze un portret aproape fără trăsături aparente, să coloreze fără colorit, să concentreze lumina lumii solare într-o singură rază. Cu neputinţă să împingi mai departe într-o artă plastică curiozitatea pentru fiinţa în sine. Frumuseţii fizice îi substituie expresia morală; — imitării lucrurilor, metamorfoza lor aproape totală; — analizei, speculaţiile psihologului; — observaţiei pure, savante sau naive, puncte de vedere de vizionar şi năluciri atît de sincere încît prima sa victimă este el însuşi. Datorită acestui dar al clarviziunii, acestei intuiţii de somnambul, în lumea supranaturală vede mai departe decît oricine. Viaţa pe care o percepe în vis are nu ştiu ce accent de lume de dincolo care face ca viaţa reală să pară aproape rece şi să păleasca. Priviţi la Luvru *Portretul de femeie* de Rembrandt, la doi paşi de *Iubita lui Tiţian*[86]. Comparaţi cele două fiinţe, cercetaţi temeinic cele două picturi şi veţi înţelege deosebirea dintre cele două inteligenţe. Idealul său, ca într-un vis urmărit cu ochii închişi, este lumina: nimbul din jurul obiectelor, fosforescenţa pe un fond negru. Totu-i fugar, incert, format din trăsături imperceptibile, gata să piară înainte de-a fi fixat, efemer şi sclipitor. Să opreşti viziunea, s-o pui pe pînză, să-i dai formă, relief, să-i păstrezi contextura fragilă, să-i redai strălucirea, pentru a obţine astfel o pictură solidă, bărbătească şi substanţială, reală ca nici o alta, capabilă să reziste în

şi substanţială, reală ca nici o alta, capabilă să reziste în contact cu Rubens, Tiţian, Veronese, Giorgione, Van Dyck — iată în ce constă încercarea lui Rembrandt. A izbutit? Mărturia universală o confirmă.

Un ultim cuvînt. Procedînd aşa cum proceda el însuşi pensulele, uleiurile colorante,glasiurile, împăstările, întreg mecanismul pictorului, am izbuti să surprindem în cele din urmă esenţa primară a artistului în gravor. Rembrandt se află pe de-a-ntregul în acvafortele sale. Spirit, tendinţe, imaginaţie, reverii, bun simţ, himere, dificultăţi în reprezentarea imposibilului, realităţi ale neantului, — douăzeci de acvaforte de-ale sale ni-l revelează, ne fac să intuim integral pictorul, şi mai mult încă ni-l explică. Acelaşi meşteşug, aceeaşi idee preconcepută, acelaşi neglijeu, aceeaşi insistenţă, aceeaşi execuţie stranie, aceeaşi deznădăjduitoare şi bruscă reuşită prin expresie. Confruntînd temeinic, nu văd nici o deosebire între *Tobie* de la Luvru şi cutare planşă gravată. Nu există nimeni care să nu pună gravorul mai presus de toţi ceilalţi gravori. Fără să mergem atît de departe cînd e vorba de pictura sa, ar fi bine să ne gîndim mai des la *Gravura de o sută de guldeni*[87] atunci cînd ne vine greu să-l înţelegem în tablourile sale. Am vedea că toată zgura acestei arte, una din cele mai greu de purificat din cîte sînt pe lume, nu alterează cu nimic flacăra de neasemuită frumuseţe ce arde în adîncurile ei, şi cred că am renunţa în sfîrşit la toate numele pe care i le-am dat lui Rembrandt, pentru a-i da alte nume contrarii.

La drept vorbind el era o inteligenţă slujită de un ochi de noctiluc, * de-o mînă abilă dar lipsită de o mare iscusinţă. Această muncă penibilă izvora dintr-un spirit sprinten şi subtil. Acest om obscur, acest scotocitor, acest costumier, acest erudit hrănit cu de toate, acest om de adîncuri, care zboară atît de înalt; acest temperament de fluture ce se îndreaptă spre ceea ce arde, acest suflet atît de sensibil la anumite forme de viaţă, atît de nepăsător la altele; această ardoare lipsită de duioşie, acest

singur cuvînt: un *limbaj*, vreau să zic un spirit al cărui domeniu e acela al ideilor, iar limbajul e acela al ideilor. Acolo se află cheia misterului său.

Astfel văzut, Rembrandt se explică sub toate aspectele: viață, operă, înclinări, concepții, poetică, metode, procedee, pînă şi patina picturii sale ce nu-i decît o spiritualizare îndrăzneață şi căutată a elementelor materiale ale meşteşugului său.

* Protozoare fosforescente (N. trad.).

NOTE

1. Adică Jacob van Ruisdael şi Willem van de Velde cel Tînăr, care nu trebuie confundat cu Adriaen, fratele său.

2. Aluzie la un tablou de Adriaen van de Velde, aflat la Luvru.

3. Mai exact între 1575/76 sau 1577.

4. Aceste tablouri reprezintă mai ales asociaţii private sau oficioase, corporaţii meşteşugăreşti (chirurgi), asociaţii de tir (archebuzieri, arcaşi), sindici (regenţi de spitale, de pildă), dar aproape niciodată instituţii publice şi oficiale. Noţiunea de civic n-are aşadar nimic de-a face în acest caz cu sentimentul naţional, ci exprimă mai degrabă spiritul de breaslă.

5. Evident 1597. Conform catalogului de la Rijksmuseum din Amsterdam (1960) datele de naştere sînt următoarele: Paulus Moreelse — 1571; Jan van Ravesteyn — prin 1570; Pieter Lastman — 1583; Jan Pynas sau Pinas — prin 1583/84; Frans Hals — prin 1581/85 (conform catalogului expoziţiei Hals de la Haarlem din 1962); Cornelis van Poelenburgh — 1586 sau 1595; Thomas (nu Théodor) de Keyser — 1596 sau 1597; Gerard van Honthorst — 1590; Jacob Cuyp — 1594; Essaias van de Velde — prin 1591; Jan van Goyen — 1596; Joris van Schooten (nu Schotten) — probabil prin 1587.

6. Anul Armistiţiului de 12 ani prin care Filip al III-lea, regele Spaniei, recunoaşte în fapt independenţa celor 7 provincii unite din Nord (recunoscută definitiv prin tratatul de la Münster în 1648).

7. În 1579 Uniunea de la Utrecht prin care se unificau provinciile de nord şi 1609 Armistiţiul de 12 ani.

de nord şi 1609 Armistiţiul de 12 ani.

8. Şi în acest caz, datele de naştere trebuiesc revăzute după cum urmează: Jan Wijnants — prin 1631/33; Albert Cuyp (fiul lui Jacob) — 1620; Gerard Terborch — 1617; Adriaen Brouwer — 1605/6; Rembrandt — van Everdingen — 16/21 (fratele său Caesar fiind născut prin 1617/21; Adam Pijnacker — 1622; Nicolaes Berchem — 1620; Jacob von Ruisdael — 1628/29; Pieter de Hooch — 1629; Meindert Hobbema — 1638; Adriaen van de Velde — 1636. În 1639, Rembrandt avea 33 de ani.

9. Afirmaţia e discutabilă în ceea ce-l priveşte pe Wijnants, născut prin 1631/33 (v. nota supra).

10. Un petec de apă rectangular, aflat în centrul oraşului Haga.

11. Fostul palat al lui Jean Maurice de Nassau, construit între 1633—1644. În 1821 a fost instalat aici cabinetul regal de tablouri.

12. Wilhelm de Orania — Taciturnul — (1533—1584), animatorul revoltei anti-spaniole şi primul stadthouder. Jan van Oldenbarnevelt, Mare Pensionar al Statelor Generale, semnatarul Armistiţiului de 12 ani, executat în 1619 de Mauriciu de Nassau, fiul lui Wilhelm. Fraţii de Witt, Cornelis şi mai ales Jan, alt Mare Pensionar, care prin diplomaţia lor l-au înfruntat cu succes pe Ludovic al XIV-lea. Amîndoi au fost masacraţi în 1672 de populaţia incitată de regalişti. Antonis Heinisius, consilier al stadthouderului Wilhelm al III-lea în lupta sa împotriva lui Ludovic al XIV-lea.

13. Funcţie electivă pe timp de 5 ani care conferea titularului importanţa unui fel de şef al Statelor Generale şi al administraţiei, făcînd din el totodată un adevărat ministru de externe.

14. Pericle, Alcibiade, Antoniu şi Cleopatra.

15. Dispută teologică de la începutul secolului al XVII-lea, *Arminienii* reprezentînd protestantismul liberalist, *gomariştii* calvinismul rigorist. Pe plan politic, gomariştii sînt alături de gruparea *oranistă*, împotriva oligarhiei Statelor Generale şi a marii burghezii din Amsterdam care era favorabilă arminienilor.
Voetienii reprezentau punctul de vedere al lui Gisbert Voetius (1593—1680) care l-a denunţat pe Descartes ca ateu, şi-i susţineau pe gomarişti. *Cocceienii* erau partizanii lui Jan Cock (sau Coccejus) (1603—1669). Doctrina acestuia susţinea concordanţa dintre Noul şi Vechiul Testament, fapt care a stîrnit opoziţia voetienilor.

englez, creatorul caricaturii morale.

19. Aluzie la Jean François Millet (1815—1875).

20. Într-adevăr, tabloul a fost mult retuşat în secolul al XIX-lea.

21. Eroare consecventă a lui E.F. În realitate în 1647 Wijnants avea vreo 14 ani; Albert Cuyp 27; Terborch 30; Adriaen van Ostade 37; Metsu 18; Wouwerman 28, Berghem 27.

22. E.F. îl citează aici pe Ingres.

23. E vorba despre Vermeer, dar afirmaţia lui E.F. este inexactă deoarece în 1866 *Gazette des Beaux-Arts* publicase cu privire la maestrul din Delft articolele devenite celebre ale lui Thoré. De altfel, marele pictor este bine reprezentat în colecţiile franceze.

24. Începînd din 1848, Salonul pătrat din Luvru adăpostea tablourile considerate drept cele mai preţioase.

25. Titlurile lui E.F. trebuie revizuite după cum urmează, conform catalogului din 1922: *Un militar oferă răcoritoare unei tinere doamne* (Metsu); *Galantul militar oferind nişte monede de aur unei tinere femei* (Terborch); *Jucătorii de cărți* (Pieter de Hooch).

26. Titlul schimbat în mod arbitrar de E.F. se referă la lucrarea citată în nota precedentă.

27. După unii ar fi vorba de Degas.

28. Unii istorici de artă (K. S. Simon: *Ruisdael*, Berlin 1930) pun la îndoială pe bună dreptate autenticitatea acestui tablou.

29. Este vorba de Vermeer din Delft (Johannes) care era confundat în catalogul expoziţiei din 1874 fie cu Jan van der Meer (din Utrecht) fie cu Jan van der Meer (din Haarlem).

30. Adriaen van de Velde.

31. În cazul lui Van Goyen, aprecierea este discutabilă; în cazul lui Wijnants nedreaptă.

32. Centrul jansenismului, — doctrină asupra graţiei, liber arbitrului şi predestinării întemeiată de teologul olandez Cornelis Jansen (1585—1638).

33. Peisaj numit *Moara din Wijk pe Duurstede.*

34. Citat din romanul *René* de Chateaubriand (1802). Citatul complet: «*Zbuciniți, degrabă, doritelor furtuni, ce trebuie să-l duceți pe René pe tărîmul altei vieți*».

35. După datele actuale ale istoricilor de artă: 1628/1629—1682.

36. De fapt Salomon van Ruisdael este unchiul lui Jacob van Ruisdael.

37. *Albert* sau *Allart Everdingen* (1621—1675), pictor peisagist.

38. Legenda acreditată în secolul al XIX-lea şi repetată de istoricii moderni.

39. De fapt 1620.

40. Portretistul *Jacob Gerritz Cuyp* (1594—1651).

41. Titlul exact: *Peisaj; păstor păzind vacile şi cîntînd din fluier.*

42. Titlul pare eronat, judecat în lumina concordanţelor istorice. Tabloul e cunoscut şi sub titlul *Rîul în faţa Dordrechtului.*

44. *Claude Joseph Vernet* (1714—1789), tatăl lui Carle Vernet şi bunicul lui Horace Vernet.

43. *Delille*, traducătorul fad al *Georgicelor* (1769) şi al *Eneidei* (1804).

45. *Théodore Rousseau* (1812—1867).

46. *Diaz de la Peña*, alături de Théodore Rousseau şi J. F. Millet, unul dintre cei mai reprezentativi maeştri ai şcolii de la Barbizon.

47. O săgeată la adresa lui Manet.

48. Jan Pynas (sau Pinas) (1583/4—1631). Foarte influenţat de Lastman, el a jucat desigur un rol deosebit de important în formarea lui Rembrandt, dar ar fi greu de dovedit cum că acesta i-a fost elev. E atestat faptul că Rembrandt poseda două tablouri de Pynas.

49. Vezi nota 5.

50. E stabilit că tabloul în cauză nu-i un autoportret. Istoria de artă consideră că personajele sînt *Isaac Massa* şi prima lui soţie.

51. E.F. îl vizează pe Manet, care după o călătorie în Olanda (1872) executase tabloul de inspiraţie halsiană intitulat *Le bon bock* (1873).

52. Din nou o săgeată la adresa lui Manet. Note de călătorie în care menţionează direct numele lui Manet în afirmaţii similare îndreptăţesc identificarea.

53. Fapt destul de neobişnuit în acea vreme cînd pînzele erau aşezate una lîngă alta şi de la sol pînă la plafon.

54. *Banchetul ofiţerilor din corpul de arcaşi Sfîntul Gheorghe din Haarlem.* Numerotarea lui E.F. este conformă catalogului de pe atunci.

55. *Banchetul ofiţerilor din corpul de arcaşi Sfîntul Adrian din Haarlem.*

56. *Banchetul ofiţerilor din corpul de arcaşi Sfîntul Gheorghe din Haarlem:*

57. *Reuniunea ofiţerilor din corpul de arcaşi Sfîntul Adrian din Haarlem.*

58. *Ofiţeri şi subofiţeri din corpul de arcaşi Sfîntul Gheorghe din Haarlem.*

58. *Ofiţeri subofiţeri din corpul de arcaşi Sfîntul Gheorghe din Haarlem.*

59. În 1876, o dată cu *Maeştri de odinioară* apare o carte intitulată *Amsterdam şi Veneţia* de H. Havard. *Amstelul* este un braţ canalizat al vechiului Rin, care se varsă în Zuydersee; *Damul* este principalul centru de afaceri din Amsterdam.

60. Rembrandt e născut la Leyda. S-a stabilit în Amsterdam începînd din 1631.

61. Cornelis Tromp (1629—1691), fiul altui amiral, Marten Tromp, ca şi amiralul Ruyter (1607—1676) s-au distins în lupta împotriva englezilor.

62. E.F. se referă la afirmaţiile lui W. Burger (*Amsterdam şi Haga*, Paris, 1858) care demonstrează că «acţiunea» *Rondului de noapte* se desfăşoară de fapt în plină zi, impresia de noapte rezultînd din înnegrirea tabloului. Ar fi aşadar vorba de un *Rond de zi* luminat, judecînd după umbra mănuşii căpitanului pe haina locotenentului, de un soare ce asfinţeşte.

63. Curăţirea tabloului, efectuată în 1947, infirmă o bună parte din criticile lui E.F.

64. În secolul XVIII tabloul a fost tăiat, fapt care explică dezechilibrul just constatat de E.F. Totuşi, conform legilor disimetriei baroce, compoziţia generală îi fixa oricum căpitanului — centru vital al tabloului — un loc excentrat.

65. *Adolphe Mouilleron*, pictor, gravor şi litograf francez (1820—1881). Printre cele mai bune gravuri ale sale se numără cele executate după unele lucrări de Rembrandt.

66. Subiectul a fost identificat în diferite posibilităţi: Tobie şi Sarah, Isaac şi Rebeca, Ruth şi Booz, Titus (fiul lui Rembrandt) şi logodnica sa, de Barrios şi Abigail de Pina... Ipotezele sînt multiple. E vorba probabil de portretul unui cuplu contemporan reprezentat sub înfăţişarea lui Isaac şi a Rebeccăi.

67. Celebra gravură de Rembrandt executată prin 1652 care a dat loc la multiple interpretări, majoritatea lor, negînd de altfel identificarea cu doctorul Faustus.

68. Corect Rozengracht, un canal astăzi înfundat. Rembrandt s-a retras aici abia în 1660.

69. Saskia van Uylenburgh, prima soţie a lui Rembrandt cu care s-a căsătorit în 1634 şi care a murit în 1642.

70. Identitatea acestui cuplu a fost modificată în 1956. E vorba de Marten Soolmans şi soţia sa Copjen Coppit. Martin Daey a fost cel de al doilea soţ al lui Copjen Coppit, de unde confuzia.

71. Astăzi, tabloul e considerat ca o lucrare din şcoala lui Rembrandt, atribuit uneori lui Barent Fabritius (1624—1679). Tabloul rămîne cu toate acestea foarte autentic rembrandtian, căci derivă direct din două desene cu acelaşi subiect, executate de Rembrandt prin 1641.

72. De fapt portretul Hendrikjei Stoffels, servitoarea iubită de Rembrandt după moartea Saskiei.

73. E vorba de două lucrări pandante din care doar unul e considerat ca autentic, cel datat 1633. Cel de al doilea a fost executat după această dată pentru a servi drept pandant şi se presupune că ar fi de Salomon Koninck (1609—1656).

74. Joachim von Sandrart (1606—1688), contemporan cu Rembrandt, Samuel von Hoogstraten (1627—1678), elev al lui Rembrandt prin 1642, autor al unei *Introduceri în studiul picturii*. Hobraken (1660—1719)

87. Gravură celebră reprezentîndu-l pe Isus în timp ce vindecă nişte bolnavi. Executată între 1643 şi 1649 şi numită astfel întrucît, potrivit unei anecdote din secolul al XVIII-lea, un negustor din Roma propunîndu-i lui Rembrandt nişte gravuri italieneşti în valoare de 100 de florini, acesta i-a dat în schimb o gravură de-a sa, considerînd că valorează 100 de florini.

BELGIA

TABLOURILE LUI VAN EYCK ŞI ALE LUI MEMLING

Bruges

Mă întorc trecînd prin Gand şi Bruges. La drept vorbind, de aici ar fi fost logic să pornesc dacă aş fi avut de gînd să scriu o istorie sistematică a şcolilor din Ţările de Jos; dar ordinea cronologică n-are cine ştie ce importanţă în aceste studii care, precum aţi observat, n-au nici plan, nici metodă. Urc fluviul în loc să-l cobor. I-am urmat cursul la voia întîmplării, cum s-a nimerit, şi cu multe uitări. Ba l-am şi părăsit destul de departe de vărsare şi nu v-am arătat în ce fel sfîrşeşte, căci, de la anume punct, sfîrşeşte cu nimicuri şi se pierde în ele. Acum îmi place să cred că mă aflu la izvoare, şi voi vedea ţîşnind primul val de inspiraţii cristaline şi pure din care s-a născut vasta mişcare a artei septentrionale. Alte ţări, alte vremuri, alte idei. Părăsesc Amsterdamul şi secolul şaptesprezece olandez. Las în urmă şcoala după momentul ei de mare înflorire: să presupunem că asta se întîmpla prin 1670, cu doi ani înainte de asasinarea fraţilor de Witt şi de *stathouderatul* ereditar al viitorului rege al Angliei, William al III-lea. Ce s-a ales la această dată din toţi pictorii excelenţi pe care i-am văzut născîndu-se în primii treizeci de ani ai secolului? Cei mari au murit sau sînt pe moarte, precedîndu-l pe Rembrandt sau urmîndu-l de aproape. Cei care mai trăiesc sînt nişte bătrîni ajunşi la capătul carierei lor. În 1683, în afară de

încheind astfel cu propria-i viață două epoci, cea precedentă şi pe a sa. În urma lui văd, ca şi-n urma lui Rembrandt, pe cei care-l înțeleg prost, nu-i țin puterile să-l urmeze şi-l compromit. Rubens mă ajută să trec din secolul al şaptesprezecelea în al şaisprezecelea. Acum nu mai e vorba nici de Ludovic al XIII-lea, nici de Henric al IV-lea, nici de infanta Izabella, nici de arhiducele Albert; nu-i vorba nici măcar de ducele de Parma, nici de ducele de Alba, nici de Filip al II-lea, nici de Carol Quintul.

Urcăm mai departe străbătînd politica, moravurile şi pictura. Carol Quintul încă nu s-a născut şi mai are pînă să se nască; tatăl său aşijderi. Bunica sa Maria de Burgundia e o copiliță de douăzeci de ani, iar străbunicul său Carol Temerarul numai bine ce-a murit la Nancy, cînd la Bruges se încheie, printr-un şir de capodopere fără pereche, acea uluitoare perioadă cuprinsă între debutul fraților Van Eyck şi dispariția lui Memling, sau cel puțin presupusa lui plecare din Flandra. Aşa cum mă aflu între cele două oraşe, Gand şi Bruges, între cele două nume care le ilustrează cel mai deplin prin noutatea tentativelor şi importanța paşnică a geniului lor, stau tocmai la răscrucea dintre lumea modernă şi evul mediu, şi un noian de amintiri mă năpădeşte. Văd curtea mică a Franței, marea curte a Burgundiei, cu Ludovic al XI-lea, care vrea să întemeieze o Franță, cu Carol Temerarul care visează s-o destrame, cu Commines, istoricul-diplomat, care umblă de la o casă domnitoare la cealaltă. N-am căderea să vă vorbesc despre aceste vremuri de urgii şi vicleşuguri, subtile în politică, sălbatice în fapte, pline de perfidii, de trădări, de legăminte jurate şi încălcate, de răzmerițe în oraşe, de măceluri pe cîmpurile de bătălie,

vremea aceea lipseau din conştiinţa omenească majoritatea virtuţilor sfinte, primordiale: loialitatea, respectul sincer al celor sentimentul datoriei, patriotismul, iar la femei ca şi la bărbaţi, pudoarea. Iată ce trebuie să ne amintim mai cu seamă cînd, în mijlocul acestei societăţi sclipitoare şi hidoase, vedem înflorind arta neaşteptată ce trebuia, se pare, să-i înfăţişeze fondul moral cu pojghiţa în care era învăluit.

În anul 1420, fraţii Van Eyck se statornicesc la Gand. Hubert, vîrstnicul, se apucă de grandiosul triptic de la Saint-Bavon: îi concepe ideea, îi organizează planul, îl execută în parte şi moare la datorie prin 1426. Jan, fratele mai tînăr şi ciracul său, continuă munca, o termină în 1432, înfiinţează la Bruges şcoala ce-i poartă numele, şi moare acolo în 1440, la 9 iulie. Într-un răstimp de douăzeci de ani, spiritul omenesc, reprezentat de aceşti doi oameni, a găsit mulţumită picturii expresia cea mai ideală a credinţelor sale, expresia cea mai caracteristică a fizionomiilor, nu cea mai nobilă, dar prima şi corecta manifestare a trupurilor în formele lor exacte, prima imagine a cerului, a aerului, a cîmpurilor, a veşmintelor, a bogăţiei exterioare în culori adevărate; el a creat o artă vie, i-a inventat sau perfecţionat mecanismul, a fixat un limbaj şi a produs opere nepieritoare. Tot ce trebuia făcut s-a făcut. Singura însemnătate istorică a lui Van der Weyden este că a încercat la Bruxelles ceea ce se împlinea de minune la Gand şi la Bruges, a trecut mai tîrziu în Italia, a popularizat acolo procedeele şi spiritul flamand, şi mai cu seamă faptul că a lăsat printre lucrările sale o capodoperă unică, vreau să spun un învăţăcel, pe numele său Memling.

De unde veneau fraţii Van Eyck, în clipa cînd îi vedem statornicindu-se la Gand, în centrul unei corporaţii de pictori ce exista deja? Ce aduceau acolo? Ce aflau acolo? Care-i importanţa descoperirilor făcute de ei în folosirea culorilor de ulei? Care a fost în sfîrşit contribuţia fiecăruia dintre cei doi fraţi în impunătoarea pagină a *Mielului mistic*? Toate aceste întrebări au fost puse, savant discu-

personajelor bărbile acelea eroice care nu se purtau în societatea vremii sale; el a desenat acele ovale pline, — cu ochii bulbucaţi, căutătura fixă, blîndă şi totodată sălbatecă, părul cîrlionţat, pletele inelate, înfăţişarea trufaşă, ursuză, buzele violente, în sfîrşit tot ansamblul de caractere, pe jumătate bizantine pe jumătate flamande, atît de viguros pecetluite de spiritul epocii şi al locului. *Dumnezeu-Tatăl*, cu tiara lui scînteietoare cu bridele atîrnînd, într-o atitudine hieratică, în veşminte sacerdotale, ilustrează deasemeni dubla figurare a ideii divine aşa cum era ea reprezentată în cele două temute ipostaze pămînteşti: imperiul şi pontificatul.

Fecioara are deja mantia cu agrafe, rochiile strînse pe talie, fruntea bombată, caracterul foarte omenesc şi fizionomia lipsită de orice graţie pe care Jan o va da cîţiva ani mai tîrziu tuturor madonelor sale. *Sfîntul Ion* n-are nici rang, nici tip în ierarhia socială din care îşi însuşea formele acest pictor observator. E un om declasat, slab, prelung, cam bolnăvicios, un om care a pătimit, a lîncezit, a postit, un soi de vagabond. Cît despre primii noştri părinţi, ei trebuie văzuţi la Bruxelles, pe panourile originale ce păruseră mult prea despuiate pentru o capelă, şi nu în copia de la Saint-Bavon[2], încă şi mai bizari cu şorţurile acelea de piele neagră în care sînt înveşmîntaţi. Fireşte, nu trebuie să căutaţi acolo nimic înrudit cu *Sixtina* sau cu *Lojele*[3]. E vorba de două făpturi sălbatice, îngrozitor de păroase, iscate şi una şi cealaltă, fără a se sfii cîtuşi de puţin de sluţenia lor, din nu ştiu ce codri primitivi, slute, cu torsuri umflate, cu picioare slăbănoage: *Eva* cu burta ei mare, semn mult prea vădit al primei sale maternităţi. Toate acestea, în bizareria lor naivă, sînt viguroase, aspre, foarte impunătoare. Desenul

rilor albăstrii. În sfîrşit, coboară la nivelul orizonturilor pămînteşti tot ce fratele său menţinuse în splendorile mitului şi pe fonduri bizantine.
Timpurile au trecut. Cristos s-a născut şi-a murit. Opera izbăvirii s-a săvîrşit. Vreţi să aflaţi cum a înţeles Van Eyck povestirea acestui mare mister, dar din punct de vedere plastic, nu ca miniaturist de cărţi de rugăciuni, ci ca pictor? Iată: o pajişte întinsă şi toată smălţuită cu flori de primăvară; în faţă, *Fîntîna vieţii*, o frumoasă vînă de apă ţîşnitoare, revărsîndu-se în jerbe într-un havuz de marmură; în mijloc, un altar drapat în purpură, iar pe altar *Mielul alb;* jur împrejur, în imediată vecinătate, o ghirlandă de îngeri întraripaţi, aproape toţi în alb, cu vreo cîteva nuanţe de albastru pal şi de gri trandafiriu. Un mare spaţiu gol izolează augustul simbol, iar pe iarba necălcată, numai verdele întunecat al frunzişurilor stufoase şi sutele de stele albe ale părăluţelor din livezi. Primul plan din stînga e ocupat de profeţii îngenuncheaţi şi de un grup numeros de bărbaţi în picioare. Sînt acolo toţi cei care, crezînd dinainte, l-au vestit pe Cristos, şi deasemeni păgînii, doctorii, filozofii, scepticii, începînd cu barzii antici şi terminînd cu burghezii din Gand; bărbi stufoase, chipuri niţel cîrne, buze ţuguiate, fizionomii pline de viaţă; puţine gesturi, mai mult atitudini; un mic rezumat în douăzeci de figuri al lumii morale, după şi de la Cristos încoace, întocmit fără să-i cuprindă pe cei care ţin de noua credinţă. Cei care încă se mai îndoiesc, şovăie şi se reculeg, cei care negaseră sînt ruşinaţi, profeţii sînt în extaz. Primul plan din dreapta, exact simetric, — şi cu acea simetrie voită, fără de care ideea n-ar mai avea măreţie, nici compoziţia ritm, — primul plan din dreapta e ocupat de grupul celor doisprezece apostoli îngenuncheaţi şi de falnicul sobor al adevăraţilor servitori ai Evangheliei, preoţi, abaţi, episcopi şi papi, cu toţii spîni, graşi, vîlcezi şi calmi, privind care încotro, convinşi de eveniment, adorînd într-o deplină beatitudine, impunători în veşmintele lor roşii, cu odăjdii de aur, mitre de aur, cîrji de aur, stele ţesute în aur, şi totul numai perle, încărcat cu rubine, smaralde, un giu-

palmier în mînă. Acestea, înveşmîntate în culori catifelate, sînt toate în albastru pal, în albastru, în roz şi în liliachiu. Martirii, cei mai mulţi dintre ei episcopi, au mantii albastre, şi nimic nu-i mai încîntător decît aceste două procesiuni îndepărtate, gingaşe, precise, pline de viaţă, detaşîndu-se cu accente de azur mai deschis sau mai întunecat pe perdeaua austeră a pădurii sacre. În sfîrşit, o dungă de coline mai întunecate, apoi Ierusalimul figurat în silueta de oraş sau mai degrabă printr-o puzderie de clopotniţe de biserici, turnuri înalte şi fleşe, iar departe, ca ultim plan, nişte munţi albaştri. Cerul are seninătatea neprihănită ce se cuvine în asemenea clipă. De un albastru pal, uşor nuanţat cu ultramarin în partea de sus, el are albeaţa sidefie, limpezimea matinală şi înţelesul poetic al unei prea frumoase aurore.

Aşa se traduce, mai bine-zis se trădează într-un rezumat rece, panoul central şi partea cea mai importantă a acestui uriaş triptic. Am reuşit oare să vă dau cît de cît o idee? Nicidecum; spiritul poate zăbovească la nesfîrşit asupră-i, să viseze la nesfîrşit, fără să afle fondul lucrurilor pe care le exprimă sau le evocă. Ochiul aşijderi se poate desfăta privind fără să istovească vreodată, comoara de bucurii pe care i le prilejuieşte sau de învăţăminte pe care le află acolo.

Alături de acest puternic concentrat de suflet şi talente manuale ale unui adevărat om mare, micul tablou înfăţişînd *Magii* şi aflat la Bruxelles e doar o joacă fermecătoare de giuvaergiu.

Rămîne, după ce am văzut aceasta, să examinăm cu luare aminte *Fecioara* şi *Sfîntul Donaţian* de la muzeul din Bruges. (*Madona şi canonicul Van der Paele* — n. trad.). Acest tablou, a cărui reproducere se găseşte la muzeul

rioare, pe care tabloul din Bruges le atinge şi nu le depăşeşte. Dar aci totul este mai amplu, mai matur, mai generos conceput, construit şi pictat. Şi opera devine astfel mai magistrală, prin faptul că intră din plin în ţelurile artei moderne şi e pe punctul de-a le satisface pe toate. Fecioara e urîtă. Pruncul, un sugaci rahitic cu părul rar, copiat aidoma după cine ştie ce biet model prost hrănit, ţine într-o mînă un buchet de flori, iar cu cealaltă mîngîie un papagal. În dreapta *Fecioarei*, *Sfîntul Donaţian*, cu mitră de aur şi sfită albastră; în stînga şi parcă din culise, *Sfîntul Gheorghe*, un bărbat tînăr şi chipeş, un soi de androgin într-o armură damaschinată, îşi ridică coiful, salută Copilul-Dumnezeu cu un aer straniu şi-i surîde. Nici chiar Mantegna, cînd a conceput-o pe *Minerva izgonind viciile*, cu platoşa ei cizelată, coif de aur şi chipul drăgălaş cuprins de mînie, nu l-ar fi gravat pe Sfîntul Gheorghe,despre care vă vorbesc,cu o unealtă mai fermă, nu l-ar fi conturat cu o trăsătură mai incisivă şi nu l-ar fi pictat şi colorat niciodată astfel. Între *Fecioară* şi *Sfîntul Gheorghe* stă în genunchi canonicul *George de Pala (Van der Paele)*, Donatorul. Este fără doar şi poate bucata cea mai viguroasă din tablou. El e înveşmîntat într-un stihar alb; în mîinile împreunate, în mîinile scurte, bătucănoase, pline de zbîrcituri, ţine o carte deschisă, nişte mînuşi, ochelarii săi de corn; pe braţul stîng îi atîrnă o fîşie de blană cenuşie. E bătrîn. E pleşuv; smocuri mici de păr flutură pe tîmplele cu osul proeminent şi dur sub pielea subţire. Faţa e cărnoasă, ochii încercuiţi într-o reţea de riduri, muşchii chirciţi, învîrtoşaţi ca nişte cicatrici, crăpaţi din pricina vîrstei. Această faţă masivă, bugedă şi zbîrcită, e o minunăţie de desen fizionomic şi de pictură. Toată arta lui Holbein se află aici.

acestei scene cadrul şi mobilierul obişnuit: tronul, dachinul cu fond negru şi desene roşii, o arhitectură complicată, marmuri întunecate, o bucată de vitraliu care cerne prin geamurile sale lenticulare lumina verzuie a tablourilor lui Van Eyck, pardoseala de marmură, iar sub picioarele *Fecioarei* frumosul covor oriental, un persian vechi, copiat pesemne pînă la cel mai mic amănunt,

de-a picta şi-a spus aici ultimul cuvînt, şi asta încă de la începutul începutului.
Şi totuşi, fără să schimbe tema, şi nici modalitatea, Memling avea să spună ceva mai mult.
Istoria lui Memling, aşa cum ne-o transmiseseră tradiţiile, era originală şi înduioşătoare. Un tînăr pictor pripăşit după moartea lui Van Eyck la curtea lui Carol Temerarul, poate un tînăr soldat care a luat parte la războaiele Elveţiei şi Lorenei, un combatant la Granson şi la Morat, se întoarce în Flandra foarte descumpănit; şi într-o seară de ianuarie a anului 1478, într-una din acele zile geroase ce-au urmat bătăliei de la Nancy şi morţii ducelui, bate la poarta *spitalului Sfîntul Ion* şi cere acolo adăpost, un pic de odihnă, pîine şi îngrijire. Primeşte tot ce-i trebuie, iar în anul următor, odihnit după atîtea oboseli şi vindecat de rănile sale, în singurătatea acestei case primitoare, în liniştea mănăstirii, începe se lucreze *Relicvarul Sfintei Ursula*, apoi execută *Căsătoria Sfintei Ecaterina* şi alte mici dipticuri sau tripticuri ce se văd acolo şi astăzi.
Din nenorocire, pare-se, şi ce păcat! acest frumos roman e doar o legendă la care trebuie să renunţăm. Potrivit istoriei adevărate, Memling n-ar fi decît un simplu burghez din Bruges care se ocupa de pictură ca mulţi alţii, o învăţase la Bruxelles, o practica în 1472, locuia pe strada *Sfîntul Gheorghe*, nicidecum la *Spitalul Sfîntul Ion*, în chip de proprietar cu dare de mînă, şi a murit în 1495. Ce-i adevăr şi ce-i născocire în legătură cu călătoriile sale în Italia, cu răstimpul petrecut în Spania, cu moartea şi înmormîntarea sa la mînăstirea Miraflores? De vreme ce partea cea mai frumoasă a legendei s-a spulberat, n-are nici un rost să mai păstrăm restul.

N-am să vă spun nimic despre *Relicvarul Sfintei Ursula*, care-i fără doar şi poate cea mai celebră operă a lui Memling şi trece pe nedrept ca fiind cea mai bună. E vorba de-o miniatură în ulei, ingenioasă, candidă, încîntătoare în anumite detalii, copilărească în multe altele, de-o inspiraţie fermecătoare, — la drept vorbind o lucrare mult prea migălită. Dacă Memling s-ar fi oprit aici, pictura, departe de-a face un pas înainte, ar fi dat îndărăt după Van Eyck şi chiar după Van der Weyden (priviţi la Bruxelles cele două tripticuri ale sale şi mai ales acea *Femeie plîngînd*[4]).

Căsătoria Sfintei Ecaterina, dimpotrivă, este o pagină hotărîtoare. Nu ştiu dacă ea marchează un progres material faţă de Van Eyck: e un fapt ce trebuie examinat; dar ea marchează cel puţin un elan cu totul personal în maniera de-a simţi şi în ideal, care nu exista la Van Eyck şi pe care nici un fel de artă nu-l manifestă atît de încîntător. Fecioara se află în centrul compoziţiei pe-o estradă, aşezată şi tronînd. În dreapta, îl are pe Sfîntul Ion premergătorul şi pe Sfînta Ecaterina cu roata ei emblematică, în stînga pe Sfînta Barbara, iar deasupra pe donatorul Jan Floreins în costumul obişnuit al călugărilor de la spitalul Sfîntul Ion. Pe planul al doilea, figurează Sfîntul Ion Evanghelistul şi doi îngeri în veşminte preoţeşti. Las de o parte Fecioara, mult superioară, prin alegerea tipului Fecioarelor lui Van Eyck, mult inferioară portretelor celor două sfinte.

Sfînta Ecaterina e îmbrăcată într-o fustă lungă şi strîmtă, cu trenă, pe un fond negru, înrămurată cu aur, cu mîneci de catifea stacojie: bluză decoltată şi lipită pe trup; o mică diademă de aur şi pietre scumpe îi încinge fruntea boltită. Un văl străveziu ca apa adaugă la albeaţa chipului său paloarea unei ţesături nevăzute. Nimic mai încîntător decît această faţă copilărească şi feminină, atît de gingaş strînsă în coafura de aurării şi borangic, şi nicicînd pictor îndrăgostit de mîinile unei femei n-a pictat ceva mai desăvîrşit ca gest, desen şi contur, decît mîna plină şi prelungă, strunjită ca un fus şi sidefie ce întinde un deget spre inelul de logodnă.

verzi. O mantie de culoarea granatei o înfăşoară şi-o îmbracă ceva mai amplu în faldurile-i largi, foarte pitoreşti şi foarte savante.

Admiţînd că Memling n-ar fi făcut decît aceste două figuri, — şi-n ceea ce priveşte spiritul, atît Donatorul cît şi Sfîntul Ion sînt de asemenea bucăţi de prima mînă şi de acelaşi interes, — şi tot am putea spune că a făcut destul pentru gloria sa în primul rînd, şi mai ales spre uluirea celor preocupaţi de anumite probleme cum şi spre marea încîntare pe care o stîrneşte rezolvarea lor. Observînd numai forma, desenul desăvîrşit, gestul firesc şi lipsit de poză, limpezimea obrajilor, dulceaţa mătăsoasă a epidermelor, unitatea, mlădierea lor; privind cu luare aminte gătelile în coloritul lor atît de bogat, în tăietura atît de exactă şi-atît de fizionomică, am jura că-i natura însăşi observată de un ochi minunat de sensibil şi de sincer. Fondurile, arhitectura şi accesoriile au tot fastul înscenărilor lui Van Eyck. Un tron cu coloane negre, un portic de marmură, o pardoseală de marmură; sub picioarele Fecioarei un covor persian; în sfîrşit, drept perspectivă, o cîmpie blondă şi silueta gotică a unui oraş cu clopotniţele înecate în sclipătul calm al unei lumini elyscene; acelaşi clarobscur ca şi-n Van Eyck, dar cu mlădieri noi; unele distanţe mai bine marcate între demi-tente şi lumini; în totul o lucrare mai puţin energică şi mai tandră, — iată, rezumînd dintr-o ochire, cum ni se înfăţişează de la bun început *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina.*

Nu vă mai vorbesc despre celelalte mici tablouri conservate cu mult în aceeaşi străveche sală a *spitalului Sfîntul Ion*, nici *Sfîntul Cristofor* de la muzeul din Bruges, aşa cum nu v-am vorbit nici despre portretul de

ment întotdeauna egal într-o muncă atît de plină de osîrdie şi-atît de înceată? Atît de devreme formaţi şi unul şi celălalt, atît de repede şi atît de desăvîrşit! Renaşterea italiană timpurie n-are nimic comparabil. Şi toată lumea e de acord că în privinţa sentimentelor exprimate, a subiectelor puse în scenă, nici un fel de şcoală lombardă, sau toscană, sau veneţiană, nu a produs ceva asemănător acestei prime izbucniri a şcolii de la Bruges. Însăşi meşteşugul e desăvîrşit. De atunci încoace, limbajul s-a îmbogăţit, s-a înmlădiat, s-a dezvoltat, bineînţeles înainte de-a se corupe. Niciodată n-a regăsit nici această concizie expresivă, nici această stăpînire a mijloacelor, nici această strălucire.

Examinaţi aspectele exterioare ale artei lui Van Eyck şi a lui Memling; este vorba de aceeaşi artă care, aplicată la lucruri auguste, le reprezintă cu o preţiozitate unică. Fie că-i vorba de ţesături bogate, de perle şi de aur, de catifele şi de mătăsuri, de marmuri şi de metale cizelate, singura preocupare a mîinii este să scoată la iveală luxul şi frumuseţea acestor materii prin luxul şi frumuseţea execuţiei. Prin aceasta, pictura se află încă foarte aproape de originile sale, căci ea înţelege să rivalizeze prin mijloacele sale cu arta aurarilor, a gravorilor şi-a smălţuitorilor. Vedem pe de altă parte cît de departe a ajuns totuşi. În ceea ce priveşte procedeele, nu exista aşadar o diferenţă prea vădită între Memling şi Van Eyck, care i-a premers cu patruzeci de ani. Ne-am putea întreba care dintre ei a mers mai repede şi mai departe. Şi, dacă datele nu ne-ar informa cine a fost inventatorul şi cine a fost învăţăcelul, ne-am închipui mai degrabă, după siguranţa încă şi mai mare a anumitor rezultate, că mai curînd Van Eyck a profitat de pe urma lecţiilor lui Memling. Mai că-ţi vine să crezi că au fost contemporani, într-atît de identice sînt compoziţiile, identică metoda, iar arhaismele din aceeaşi epocă.

Primele deosebiri ce apar în practica lor sînt deosebiri de sînge şi ţin de nuanţele de temperament ale celor două naturi.

La Van Eyck există mai multă osatură, mai mulţi muşchi

rigori pe care nu le are paleta lui Memling. Gama e de-o vigoare mai egală şi mai bine stăpînită ca ansamblu, compusă cu valori mai savante. Alburile sînt mai onctuoase, purpura mai bogată, iar albastrul indigo, preafrumosul albastru de străvechi smalţ japonez specific lui, mai hrănit cu coloranţi şi mai gros ca substanţă. El este mai puternic impresionat de luxul şi scumpetea obiectelor rare ce mişunau în fastuoasele obiceiuri ale vremii sale. Nici un rajah indian n-a pus vreodată mai mult aur şi pietre scumpe pe veşminte decît a pus Van Eyck în tablourile sale. Cînd un tablou de Van Eyck e frumos, şi cel din Bruges e cel mai bun exemplu, ai zice că-i un giuvaer smălţuit pe aur, sau o ţesătură dintr-aceea în culori felurite pe-o urzeală de aur. Pretutindeni simţi aurul, dedesubt şi deasupra. Cînd nu scînteiază pe suprafeţe, apare sub ţesătură. El este legătura, baza, elementul vizibil sau latent al acestei picturi nemaipomenit de opulente. Van Eyck este totodată mai iscusit, căci mîna lui de copist dă ascultare unor preferinţe exacte. E mai precis, mai afirmativ; imită excelent. Cînd pictează un covor, îl ţese în vopselele cel mai bine alese. Cînd pictează marmuri, e mai aproape de luciul marmurilor, iar cînd în umbra capelelor sale face să scînteieze ochiurile opaline ale vitraliilor, ajunge la un iluzionism desăvîrşit. Memling are aceeaşi vigoare de ton, aceeaşi strălucire, dar mai puţină ardoare şi mai puţin adevăr adevărat. Nu m-aş încumeta să spun că în minunatul triptic al *Sfintei Ecaterina*, în ciuda unei rezonanţe de colorit cu totul deosebite, gama lui e la fel de susţinută ca aceea a marelui său înaintaş. În schimb, începe să aibă pasaje demi-tente străvezii şi degradeuri pe care Van Eyck nu le cunoscuse. Figura *Sfîntului Ion*, aceea a Donatorului

paraţie cu Van Eyck. Aurul nu reprezintă în ochii săi decît un accesoriu, iar natura însufleţită e mai studiată decît natura moartă. Capetele, mîinile, gîturile, pulpa sidefată a unei piei trandafirii sînt zonele asupra cărora se concentrează, şi-n care excelează căci într-adevăr, de îndată ce le compari din punctul de vedere al sentimentului, nu mai există nimic comun între el şi Van Eyck. Îi desparte o întreagă lume. La o distanţă de patruzeci de ani, în fond o nimica toată, s-a produs în maniera de-a vedea şi de-a simţi, de-a crede şi de-a insufla credinţe, un fenomen straniu ce explodează aici ca o lumină.
Van Eyck vedea cu ochii, Memling începea să vadă cu spiritul. Unul gîndea bine, gîndea exact; celălalt pare să gîndească mai puţin, dar are o inimă ce bate cu totul altfel. Unul copia şi imita; celălalt copiază aşijderi, imită şi transfigurează. Primul reproducea fără să-i pese de vreun ideal tipurile omeneşti, în special tipurile virile ce se perindau sub ochii săi pe toate treptele societăţii din vremea sa. Al doilea visează privind natura, imaginează tălmăcind-o, alege dintr-însa tot ce-i mai plăcut la vedere, mai gingaş în formele omeneşti şi creează, îndeosebi ca tip feminin, o făptură de elită, necunoscută pînă atunci, dispărută de atunci încoace. E vorba de nişte femei, firește, dar nişte femei văzute aşa cum îi plac lui şi potrivît gingaşelor predilecţii ale unui spirit înturnat către graţie, noblețe şi frumusețe. Din această imagine inedită a femeii, el alcătuieşte o fiinţă reală şi deopotrivă o emblemă. N-o înfrumusețează, dar observă într-însa ceea ce nimeni n-a văzut încă. S-ar spune că n-o pictează astfel decît pentru că descoperă acolo un farmec, nuri, o conştiinţă deasemeni, pe care nimeni încă nu le bănuise. O împodobeşte şi din punct de vedere fizic şi din punct de vedere moral. Pictînd chipul frumos al unei femei oarecare, el pictează un suflet fermecător. Osîrdia, talentul, gingăşiile mîinii sale nu sînt decît forma atenţiilor deosebite şi-a respectului înduioşat pe care le are faţă de ea.
Nici un fel de incertitudine în ce priveşte epoca, rasa, rangul cărora le aparţin aceste făpturi firave, blonde,

Dar, dacă natura era astfel, cum se face că Van Eyck n-a văzut-o astfel, tocmai el care a cunoscut aceeaşi lume, a ocupat probabil ranguri mai înalte, a trăit acolo ca pictor şi valet de cameră al lui Jean de Bavaria şi-apoi al lui Filip cel Bun, chiar în inima acestei societăţi mai mult decît regale? Dacă aşa arătau micuţele principese de la curte, cum se face că Van Eyck nu ne-a dat despre ele o idee cît de cît delicată, seducătoare şi frumoasă? De ce n-a văzut bine decît bărbaţii? De ce totul devine vînjos, bondoc, aspru sau pocit de îndată ce trece de la atributele virile la cele feminine? De ce n-o fi înfrumuseţat-o mai mult pe *Eva* fratelui său Hubert? De ce atît de puţină decenţă deasupra *Mitului Mielului;* iar la Memling toate gingăşiile adorabile ale castităţii şi ale pudoarei; femei drăgălaşe cu aere de sfinte, preafrumoase frunţi oneste, tîmple străvezii, buze fără o zbîrcitură; toată floarea nevinovăţiilor, toate farmecele învăluind o candoare îngerească; o beatitudine, o blîndeţe liniştită, un extaz lăuntric ce nu se vede nicăieri? Ce fel de har ceresc pogorîse aşadar asupra acestui tînăr soldat sau burghez bogat pentru a-i înmuia sufletul, a-i purifica ochiul, a-i cultiva gustul şi a-i deschide perspective atît de noi asupra lumii fizice şi deopotrivă asupra lumii morale?

Memling
Eyck.

De-o inspiraţie mai puţin celestă decît a femeilor, bărbaţii pictaţi de nu seamănă nici ei mai mult cu cei pictaţi de Van Sînt nişte personaje blînde şi triste, cu trupul cam prelung, arămii la chip, cu nasul drept, barba rară şi pufoasă, cu priviri gînditoare. Mai puţină patimă şi aceeaşi ardoare. Resorturile musculaturii lor sînt mai puţin prompte şi mai puţin virile, dar găsim la ei o anume notă gravă şi încercată ce le dă înfă-

sfîrtecaţi şi smoală clocotită, fără decît întîmplător, ca simplă anecdotă şi medalion. Nici mîini retezate din încheietură, trupuri despuiate şi jupuite, întemniţări cumplite, judecători ucigaşi, nici călăi. *Martiriul sfîntului Ipolit*, ce se vede la catedrala din Bruges şi i se atribuia, este de Bouts sau de Gerard David[5]. Străvechi şi duioase legende, precum *Sfînta Ursula* sau *Sfîntul Cristofor*, *Fecioare*, *Sfinte* logodite întru Cristos, preoţi care cred, *Sfinţi* care te conving să crezi în ei, un pelerin care trece şi sub trăsăturile căruia îl recunoaştem pe artist[6], iată personajele lui Memling. În totul, o bună credinţă, o cinste, o candoare ce ţin de miracol; un misticism al sentimentului care mai mult se trădează decît se arată, al cărui parfum îl simţi fără ca să răzbată în forme afectate, o artă creştinească, dacă a existat vreodată aşa ceva, lipsită de orişice amestec de idei păgîne. Dacă Memling izbuteşte să evadeze din veacul său, el le uită deopotrivă pe toate celelalte. Idealul său îi aparţine. S-ar putea să vestească pe fraţii Bellini, pe un Boticelli, pe un Perugino, dar nicidecum pe Leonardo, nici pe Luini, nici pe toscani, nici pe romanii adevăratei Renaşteri. Aici nu există nici un *Sfînt Ion*[7] pe care să-l iei drept *Bachus*, nici o *Fecioară* sau *Sfîntă Elisabeta*[8] cu zîmbetul ciudat de păgîn al vreunei *Gioconde*, nici *profeţi*[9] semănînd cu nişte zei antici şi filozoficeşte confundaţi cu *Sibilele*. Nici mituri, nici simboluri profunde. Nu-i nevoie de cine ştie ce exegeză savantă pentru explicarea acestei arte sincere, de pură bună credinţă, de ignoranţă şi de evlavie. El spune ce vrea să spună cu nevinovăţia acelora cu mintea şi inima senine, cu naturaleţea unui copil. Pictează ceea ce este venerat, ceea ce este crezut, aşa cum este crezut. Schimnicindu-se în lumea sa lăuntrică, se zăvoreşte acolo, se înalţă şi se revarsă. Nimic din lumea dinafară nu pătrunde în acest altar al sufletelor în odihnă deplină, nici cele ce se făptuiesc nici cele ce se gîndesc, nici cele ce se rostesc, nici pe departe cele ce se văd.

Închipuiţi-vă în mijlocul urgiilor veacului, un loc privilegiat, un soi de sihăstrie îngerească ideal de tăcută şi de ferecată, unde patimile tac, unde tulbură-

Lucru ciudat, pentru a vorbi cu demnitate despre un asemenea spirit ar trebui, din respect pentru el, pentru noi înşine, să folosim cuvinte cu totul deosebite şi să refacem pe limba noastră un soi de virginitate pe potriva împrejurării. Numai cu preţul acesta l-am face cunoscut; dar de la Memling încoace cuvintele au fost într-aşa fel folosite, încît anevoie le-am mai putea găsi pe cele care i se cuvin.

NOTE

1. Probabil Aert van der Neer, mort în 1677.

2. Copii executate de pictorul Lagye (1829—1896) pentru a înlocui originalele vîndute muzeului din Bruxelles în 1861 şi repuse la locul lor în 1920.

3. Decorate cu frescele lui Rafael între 1509 şi 1517.

4. Astăzi, aceste lucrări de Van der Weyden nu mai sînt considerate autentice.

5. Astăzi, acest tablou e atribuit deasemeni lui Hugo van der Goes şi Maestrului prinderii lui Cristos, pictor apropiat de Bouts şi identificat uneori cu fiul său.

6. O tradiţie din secolul al XVII-lea dar lipsită de probe considera figura Sfîntului Ioan Botezătorul, pictată pe faţa exterioară a voletului din dreapta al tripticului *Adoraţia magilor* de la spitalul *Sfîntul Ion* din Bruges, drept un portret al artistului.

7. Aluzie la *Profeţii* din Capela Sixtină decorată de Michelangelo.

8. Aluzie la tabloul lui Leonardo da Vinci aflat la Luvru.

9. Aluzie la un tablou al lui Leonardo da Vinci aflat la Luvru: *Sfînta Ana Fecioara şi Pruncul* (nu cu Sfînta Elisabeta).

LISTA REPRODUCERILOR

1. Peter Paul Rubens (1588—1640): Înălţarea Mariei. Muzeul din Bruxelles.
2. Rubens: Pescuitul miraculos (detaliu). Biserica Notre-Dame, Malines.
3. Rubens: Închinarea magilor. 1624. Muzeul din Anvers.
4. Rubens: Martiriul sf. Liévin. Schiţă; către 1634. Muzeul Boymans-van-Beuningen,Rotterdam.
5. Rubens: Lovitura de lancie. 1620. Muzeul din Anvers.
6. Rubens: Debarcarea Mariei de Medici la Marseille. Schiţă; 1622. Pinacoteca din München.
7. Rubens: Héléne Fourment şi copiii ei (fragment). Către 1638. Muzeul Luvru, Paris.
8. Gabriel Metsu (1629—1668); Lecţia de muzică. Haga.
9. Anthonis Van Dyck (1599—1641): Portret ecvestru al lui Tommaso di Savoia. Pinacoteca din Torino.
10. Albert Cuyp (1620—1691): Vedere asupra oraşului Dordrecht. Muzeul din Leipzig.
11. Adriaen van de Velde (1636—1672): Ţărmul la Scheveningen. 1658. Gemäldegalerie, Kassel.
12. Paulus Potter (1625—1654): Taurul. Muzeul Mauritshuis, Haga.
13. Frans Hals (1580—1666): Banchetul ofiţerilor din corporaţia Sf. Gheorghe (fragment). 1627. Muzeul Frans Hals, Haarlem.
14. Carel Fabritius (1622—1654): Autoportret. Pe la 1654. Muzeul Boymans-van-Beuningen, Rotterdam.
15. Frans Hals: Chefliul vesel. 1627. Rijksmuseum, Amsterdam.
16. Jacob van Ruisdael (1629—1682): Moara de la Wijk, lîngă Duurstede. Pe la 1667—1670. Rijksmuseum, Amsterdam.
17. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669): Lecţia de anatomie a dr. Johan Deijman. 1656. Rijksmuseum, Amsterdam.
18. Rembrandt: Lecţia de anatomie a profesorului Tulp. 1632. Mau-

ment). Catedrala St.-Bavon, Gand.

24. Rembrandt: Portretul lui Jan Six. Fundaţia Six, Amsterdam.
25. Rembrandt: Autoportret. Pe la 1665—1666 (?) Muzeul Wallraf-Richartz, Köln.
26. Van Eyck: Altarul Mielului mistic. Adam şi Eva. 1432. Catedrala St.-Bavon, Gand.
27. Van Eyck: Madona cu canonicul Van der Paele. 1436. Muzeul din Bruges.
28. Hans Memling (pe la 1430/1435—1494): Căsătoria mistică a Sf. Ecaterina. Spitalul St.-Jean, Bruges.

5

19

SUMAR

23

PREFAŢĂ (Fromentin azi)

PREAMBUL

BELGIA

Muzeul din Bruxelles 24
Maeştrii lui Rubens 34
Rubens la Muzeul din Bruxelles 41
Rubens la Malines 49 107
Coborîrea de pe Cruce şi Răstignirea 61
Rubens la Muzeul din Anvers 72
Rubens portretist 77
Mormîntul lui Rubens 88
Van Dyck 97
Note 102

OLANDA

Cuyp 165
Influenţele Olandei asupra peisajului francez 170
Lecţia de anatomie 181
Frans Hals la Haarlem 185
Amsterdam 193
Rondul de noapte 200
Rembrandt la Galeriile Six şi Van Loon. Rembrandt la Luvru 221
Sindicii postăvari 232
Rembrandt 237
Note 247

BELGIA 255

Tablourile lui Van Eyck şi ale lui Memling 256
Note 272

LISTA REPRODUCERILOR 273

E R A T A

La pag. 31, aliniatul 1, rîndurile 5 şi 6 se vor citi după cum urmează:

şi dense, a cizelat arămuri, a smălţuit orfevrării, a turnat şi a colorat sticla. Apoi, treptat, meşteşugul se alterează,

La pag. 74, rîndul 9 de jos nu necesită notă. Nota nr. 38 se plasează în rîndul 5 de jos, după cuvîntul Palma, iar nota nr. 39 în rîndul 2 de jos, după *Sfînta Ecaterina.*

La ilustraţii legenda nr. 27 se va citi astfel:

Van Eyck: Madona cu canonicul Van der Paele.

Biografii. Memorii. Eseuri

maeștri de odinioară

Les Maîtres d'autrefois – o carte de analize admirabile – este cea mai cunoscută lucrare de critica a lui Fromentin. Cunoștințele sale de istoria picturii, vasta și temeinica sa pregătire profesională, stăpânirea amănunțită a tehnicii picturii, simțul proprietății termenilor vocabularului pictoricesc, claritatea expunerii, gustul perfect, magia verbală prin care evocă imaginile vechilor maeștri etc., totul concură la transformarea acestei cărți într-o școală a înțelegerii picturii de către marele public și chiar într-o școală a criticii de artă.

EUGEN SCHILERU